ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

16

Τζιόττο

α΄

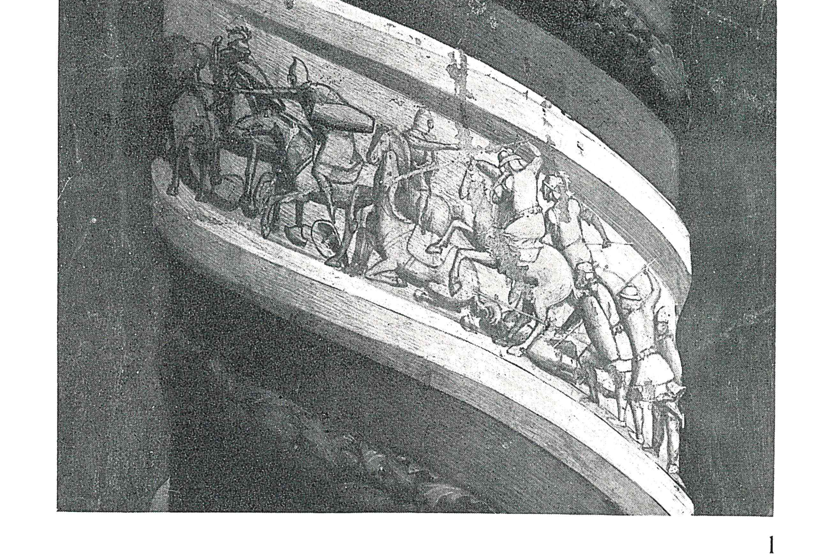


FABBRI • ΜΕΛΙΣΣΑ
MILANO ΑΘΗΝΑΙ

Τζιόττο

GIOVANNI PREVITALI

Τζιόττο



1

Ο ΤΖΙΟΤΤΟ γεννήθηκε, πιθανὸν τὸ 1267, στὸ Κόλλε ντὶ Βεσπινιάνο, κοντὰ στὸ Βίκκιο ντὶ Μουτζέλλο, στὴν Τοσκάνη, καί, σύμφωνα μὲ τὴν παράδοση, ἀπὸ ἀγροτικὴ οἰκογένεια. Τὸν «ἀνακάλυψε», λένε, ὁ Τσιμαμπούε, ἐνῶ σχεδίαζε πάνω σὲ μιὰ πέτρα τὰ πρόβατα τοῦ κοπαδιοῦ του. Εἶναι πιθανὸ ἡ οἰκογένειά του, ποὺ ἦρθε στὴν πόλη ὅπως τόσες ἄλλες τὰ χρόνια ἐκεῖνα, νὰ ἔβαλε τὸ μικρὸ σὰ μαθητευόμενο κοντὰ σὲ κάποιο ζωγράφο τῆς πρωτεύουσας. Ἡ μελέτη τῆς τεχνοτροπίας του δὲν ἀποκλείει τὴν παράδοση ὅτι ὁ ζωγράφος αὐτὸς ἦταν πραγματικὰ ὁ Τσέννι ντὶ Πέπο, ὁ ἐπονομαζόμενος Τσιμαμπούε. Ἀκολουθώντας τον ὁ Τζιόττο θὰ μπόρεσε νὰ ἐπισκεφτῆ γιὰ πρώτη φορὰ τὴ Ρώμη (γύρω στὰ 1280) καὶ τὴν Ἀσσίζη (τὰ ἀμέσως ἑπόμενα χρόνια), ποὺ γρήγορα θὰ γίνονταν τὰ κέντρα τῶν πιὸ σημαντικῶν του δημιουργιῶν· καὶ ὅλα δείχνουν ὅτι ὁ νέος καλλιτέχνης δὲν ἄργησε νὰ ἀποκτήση τὴν ἀνεξαρτησία του. Οἱ Ἱστορίες τοῦ Ἰσαάκ, ποὺ ἀντιπροσωπεύουν τὴν πιὸ παλιά του ἐμφάνιση στὴν Ἀσσίζη, χρονολογοῦνται γύρω στὰ 1290. Ὅπως τὸ ὑπογράμμισε πρῶτος ὁ κριτικὸς Ρομπέρτο Λόνγκι, ἡ ζωγραφικὴ τῆς Φλωρεντίας καὶ τῆς Τοσκάνης μαρτυροῦν ἀπὸ τὴν τελευταία κιόλας δεκαετία τοῦ δέκατου τρίτου αἰώνα τὴν ἐπίδραση τῆς νέας τεχνοτροπίας τοῦ Τζιόττο· πρέπει λοιπὸν νὰ χρονολογηθοῦν στὶς ἀρχὲς τῆς δεκαετίας αὐτῆς τὰ πιὸ παλιὰ ἀπὸ τὰ φλωρεντινά του ἔργα, ὅπως ἡ Παναγία τοῦ Σὰν Τζιόρτζιο ἄλλα Κόστα καὶ ὁ Ἐσταυρωμένος τῆς Σάντα Μαρία Νοβέλλα. Στὴν περίοδο αὐτὴ ὁ Τζιόττο εἶναι ἤδη καθιερωμένος ζωγράφος, ἀλλὰ ἀντιπροσωπεύει ἕνα ρεῦμα μὲ μικρὴ ἀκόμα ἀπήχηση. Ἐπικεφαλῆς τῆς Ἀδελφότητας τῶν ζωγράφων εἶναι τὸ 1295 ὁ Κόρσο ντὶ Μπουόνο, αὐστηρὸς ὀπαδὸς τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Τσιμαμπούε. Στὸ μεταξὺ ὁ Τζιόττο παντρεύτηκε, πιθανὸν γύρω στὰ 1287, τὴν Τσιούτα (Ριτσεβούτα) ντὶ Λάπο ντὲλ Πέλα, ποὺ τοῦ ἔδωσε τέσσερεις γιοὺς (ὁ ἕνας, ὁ Φραντσέσκο, ἀσήμαντος ζωγράφος, γράφτηκε στὴν Ἀδελφότητα τὸ 1341) καὶ τέσσερεις κόρες· ἡ μεγαλύτερη, ἡ Κατερίνα, παντρεύτηκε ἕνα ζωγράφο, τὸν Ρίκο ντὶ Λάπο, καὶ ἔγινε μητέρα τοῦ διάσημου Στέφανο, πατέρα μὲ τὴ σειρά του τοῦ Τζιόττο τοῦ νεώτερου (Τζιοττίνο).

Τὰ τελευταῖα χρόνια τοῦ δέκατου τρίτου αἰώνα καὶ ἴσως καὶ τὰ πρῶτα τοῦ ἑπόμενου ὁ Τζιόττο τὰ πέρασε ἀνάμεσα στὴν Ἀσσίζη καὶ στὴ Ρώμη. Στὴν πολιτεία τῆς Ὀμβρικῆς ἐπιβλέπει τὴν πρόοδο τῆς διακοσμήσεως τῆς ἐπάνω ἐκκλησίας τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου, ἐνῶ στὴν πόλη τοῦ Πάπα ἀσχολεῖται μὲ τὸν κύκλο (χαμένο σήμερα, ἐκτὸς ἀπὸ ἕνα πολὺ φθαρμένο κομμάτι) τῆς Βασιλικῆς τοῦ Σὰν Τζιοβάννι στὸ Λατερανὸ καί, πιθανόν, καὶ μὲ ἄλλες ἐργασίες σχετικὲς μὲ τὴν προετοιμασία τοῦ Ἰωβηλαίου τοῦ 1300, σύμφωνα μὲ τὴν ἐπιθυμία τοῦ Πάπα Βονιφάτιου Η'. Αὐτὴ τὴν ἐποχή, ἔχοντας περάσει τὰ τριάντα, ὁ Τζιόττο εἶναι πιὰ ἕνας διάσημος καλλιτέχνης· ἔχει ἕνα ἐργαστήριο μὲ πολλοὺς μαθητὲς καὶ ἀρκετὴ οἰκονομικὴ ἄνεση· σὲ ἔγγραφα τοῦ 1301 καὶ τοῦ 1304 ἀναφέρονται ἰδιοκτησίες του στὴ Φλωρεντία. Μπορεῖ κανεὶς πιὰ νὰ πῆ, μαζὶ μὲ τὸν Δάντη, ὅτι «ὁ Τσιμαμπούε πίστευε πὼς ἦταν κύριος τοῦ πεδίου στὴ ζωγραφική», ἀλλὰ «σήμερα ὅλοι ἐπαινοῦν τὸν Τζιόττο». Ἔτσι τὸν καλοῦν, πρῶτον αὐτὸν ἀπὸ ὅλους τοὺς ζωγράφους τῆς Τοσκάνης, νὰ ἐργαστῆ στὴ βόρεια Ἰταλία, ὅπου, ἀνάμεσα στὰ 1304 καὶ 1306 περίπου, ζωγραφίζει τὶς τοιχογραφίες τοῦ ἰδιωτικοῦ Παρεκκλησίου τῶν Σκροβένι στὴν Πάδουα, καθὼς καὶ ἄλλα ἔργα ποὺ χάθηκαν ἀλλὰ τὰ ἀναφέρει ὁ Ρικκομπάλντο Φερραρέζε σὲ ἕνα κείμενο τοῦ 1312. Ἀπὸ τὴ δραστηριότητά του στὸ Ρίμινι, ποὺ ἀναφέρει ἡ πηγὴ αὐτὴ τοῦ δέκατου τέταρτου αἰώνα, ἔχει σωθῆ μέχρι σήμερα μόνο ἕνας Ἐσταυρωμένος, ζωγραφισμένος σὲ ξύλο, ποὺ βρίσκεται πάντα στὴν ἴδια θέση.

Τὸ 1311 ὁ Τζιόττο βρίσκεται πάλι στὴ Φλωρεντία κι ἀπ' αὐτὴ τὴ χρονιὰ καὶ μετὰ γίνονται πιὸ πολλὲς οἱ μαρτυρίες ποὺ δείχνουν τὸ ζωγράφο νὰ ἀσχολῆται μὲ κερδοσκοπικὲς ἐπιχειρήσεις. Τὸ 1314 ὁ Τζιόττο ἀπασχόλησε ὄχι λιγότερους ἀπὸ ἕξι νομικοὺς γιὰ ἀγωγὲς ἐναντίον χρεοφειλετῶν ποὺ ἀργοῦσαν ἢ δὲν μποροῦσαν νὰ πληρώσουν τὰ χρέη τους, γιὰ νὰ γίνη αὐτὸς κύριος τῆς ἰδιοκτησίας τους.

Ἡ παρουσία του στὴ Φλωρεντία εἶναι ἔτσι τεκμηριωμένη γιὰ τὰ χρόνια 1314, 1318, 1320, 1325, 1326, 1327 (τότε γράφτηκε στὴ Συντεχνία τῶν Γιατρῶν καὶ τῶν Φαρμακοποιῶν, ποὺ μόνο ἀπὸ κείνη τὴ χρονιὰ ἄρχισε νὰ δέχεται καὶ ζωγράφους). Ὡς τὸ 1327 ὁ ζωγράφος θὰ πρέπη νὰ εἶχε τελειώσει τὴν εἰκονογράφηση τῶν Παρεκκλησίων Περούτσι καὶ Μπάρντι στὴν Ἐκκλησία Σάντα Κρότσε (τοῦ Τίμιου Σταυροῦ) τῶν Φραγκισκανῶν κι ὅλα τὰ ἄλλα ἔργα ποὺ ἔχουν συγγενικὴ τεχνοτροπία, ὅπως τὸ Φραγκισκανὸ Πολύπτυχο, ποὺ σήμερα εἶναι μοιρασμένο σὲ διάφορα μουσεῖα (στὸ Μόναχο, τὴ Νέα Ὑόρκη, τὸ Λονδίνο, τὴ συλλογὴ Μπέρενσον στὸ Σεττινιάνο καὶ τὸ Μουσεῖο Γκάρντνερ στὴ Βοστώνη), τὴν Κοίμηση τῆς Θεοτόκου τοῦ Μουσείου τοῦ Βερολίνου, τὸ Πολύπτυχο, μοιρασμένο κι αὐτό, τῶν συλλογῶν Γκόλντμαν-Χόρν-Σααλί. Τὴν ἴδια ἐποχὴ βγῆκαν ἀπὸ τὸ ἐργαστήρι του καὶ ἄλλα ἔργα μεγάλης ἀξίας, ὅπως τὸ Πολύπτυχο τῆς Σάντα Ρεπαράτα καὶ τὸ Πολύπτυχο Στεφανέσκι (ὑπογραμμένο) ποὺ προοριζόταν γιὰ τὴ Βασιλικὴ τοῦ Βατικανοῦ, ἡ Σταύρωση τοῦ Βερολίνου καὶ τὸ δίπτυχο ποὺ ἀποτελεῖται ἀπὸ τὴ Σταύρωση τοῦ Στρασβούργου καὶ τὴν Παναγία μὲ τὸ Βρέφος ἀνάμεσα σὲ Ἁγίους καὶ Ἀρετὲς τῆς συλλογῆς Βίλντενσταϊν τῆς Νέας Ὑόρκης.

Ἀπὸ τὸ 1328 οἱ γραπτὲς μαρτυρίες ἐπισημαίνουν τὴν παρουσία τοῦ Τζιόττο στὴ Νεάπολη στὴν ὑπηρεσία τοῦ βασιλέως Ροβέρτου τῶν Ἀνζού, ἀλλὰ ἀπὸ τὴ δραστηριότητά του αὐτὴ δὲν ἔχει διασωθῆ τίποτα. Στὴ Νεάπολη ἔμεινε ὁ καλλιτέχνης, φορτωμένος τιμές, ὡσότου τοῦ ἀνέθεσαν (12 Ἀπριλίου 1334) τὰ ἔργα τοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ τῆς Φλωρεντίας. Ἄρχισε ἀμέσως (19 Ἰουλίου) τὶς ἐργασίες γιὰ τὸ καμπαναριό, ἀλλὰ ὁ θάνατος τὸν πῆρε στὶς 8 Ἰανουαρίου τοῦ 1337, ὅταν δὲν εἶχε χτιστῆ ἀκόμα παρὰ τὸ πρῶτο πάτωμα. Εἶναι πιθανὸ ὅτι αὐτὴ τὴν τελευταία περίοδο βγῆκαν ἀπὸ τὸ ἐργαστήρι του δυὸ ἄλλοι ὑπογραμμένοι πίνακες: ἡ Παναγία μὲ τὸ Βρέφος καὶ Ἁγίους τῆς Πινακοθήκης τῆς Βολωνίας καὶ ἡ Στέψη τῆς Παρθένου Μαρίας τοῦ Παρεκκλησίου Μπαροντσέλλι στὴ Σάντα Κρότσε. Ἀκόμα δὲν ἀποκλείεται νὰ ἄρχισε τὶς τοιχογραφίες τοῦ Παρεκκλησίου Ποντεστὰ στὸ ἀνάκτορο Μπαρτζέλλο. Σύμφωνα μὲ μαρτυρίες τοῦ Βιλλάνι καὶ τοῦ Λομβαρδοῦ χρονικογράφου Γκαλβάνο Φιάμμα — ποὺ δὲν ὑπάρχει λόγος νὰ τὶς ἀμφισβητήσωμε — θὰ πρέπη νὰ παρεμβληθῆ στὰ 1335 - 36 καὶ μιὰ ἐποχὴ δραστηριότητας στὸ Μιλάνο γιὰ τὸν Ἀτσόνε Βισκόντι· ἴσως ἔκανε γιὰ λογαριασμό του, στὴν ἐκκλησία τοῦ Σὰν Γκοττάρντο, μερικὲς τοιχογραφίες ποὺ ἔχουν καταστραφῆ.

«Αὐτὸς ποὺ ἔδωσε φυσικότητα στὶς μορφὲς καὶ στὶς κινήσεις»

(Βιλλάνι)

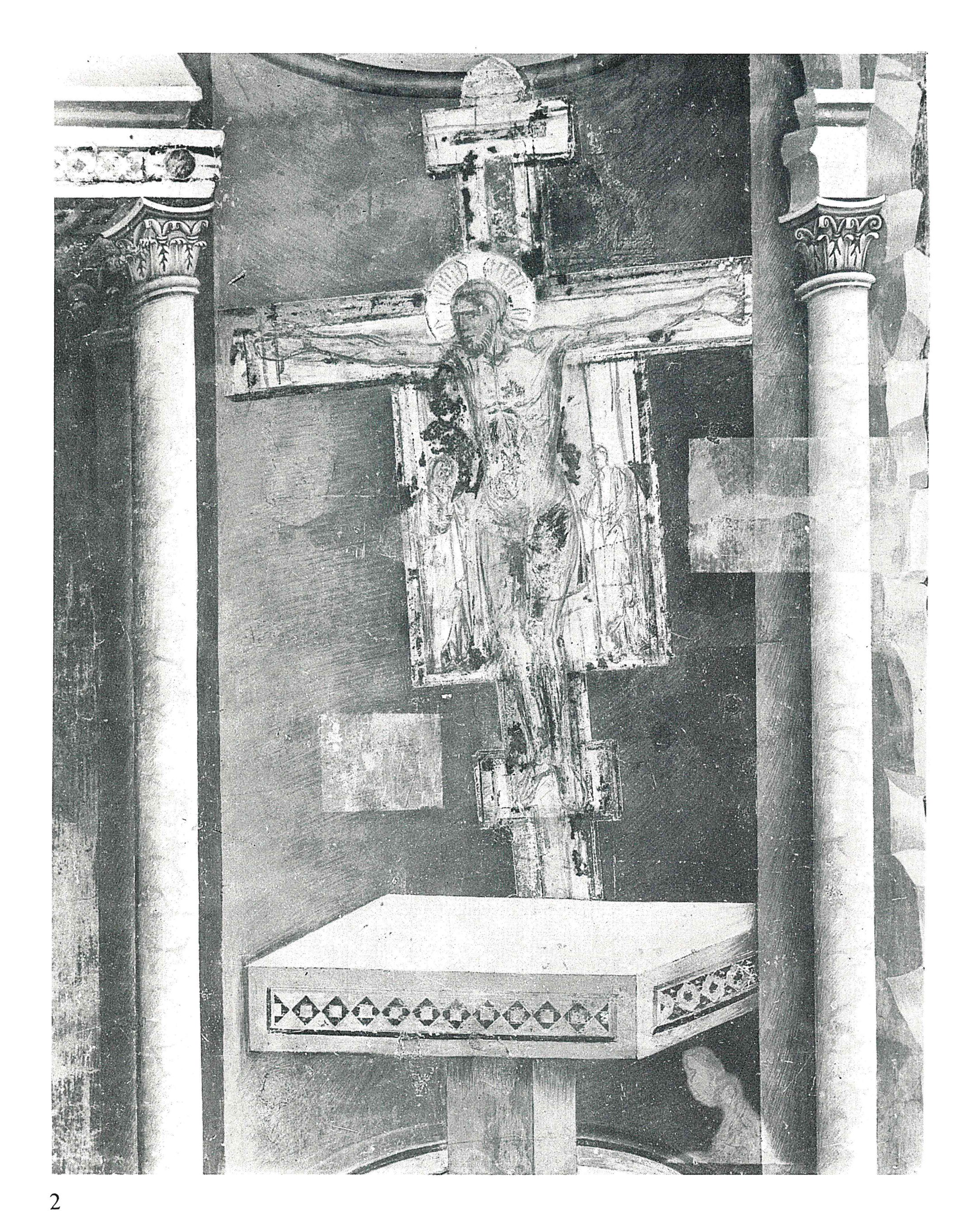
ΣΤΗ ΔΙΑΡΚΕΙΑ τοῦ δέκατου τρίτου αἰώνα μιὰ σειρὰ ἀπὸ βασικὲς οἰκονομικὲς ἀλλαγές, καθὼς καὶ ἡ ἀνάπτυξη μιᾶς νέας πολιτικῆς τάξης, ποὺ τότε ὀνομαζόταν «λαὸς» κι ἀργότερα «ἀστικὴ τάξη», συντελοῦν στὸ νὰ γίνη ἡ Φλωρεντία, μιὰ δευτερεύουσα πολιτεία τῆς κεντρικῆς Ἰταλίας, οἰκονομικὴ καὶ βιομηχανικὴ δύναμη πολὺ σημαντική, καὶ στὸ νὰ δημιουργηθοῦν ἐκεῖ εὐνοϊκὲς συνθῆκες γιὰ μιὰ καλλιτεχνικὴ καὶ φιλολογικὴ ἄνθιση χωρὶς προηγούμενο.

Ἀπὸ τὰ πολλαπλὰ φαινόμενα ποὺ συνδέονται μὲ τὴν ἐξέλιξη αὐτή, τὸ πιὸ ἐνδιαφέρον σὲ σχέση μὲ τὸ περιβάλλον ὅπου διαμορφώθηκε ὁ Τζιόττο, «ὁ ἀνώτερος καλλιτέχνης-ζωγράφος ποὺ ὑπῆρχε στὴν ἐποχή του, αὐτὸς ποὺ ἔδωσε φυσικότητα στὶς μορφὲς καὶ στὶς κινήσεις» (Τζιοβάννι Βιλλάνι, γύρω στὰ 1340), ἦταν ἴσως, ὅπως ὑπογράμμισε ὁ Γερμανὸς ἱστορικὸς τῆς τέχνης Χένρυ Τόντε, ἡ ἐξάπλωση καὶ ἡ ταχύτατη μεταμόρφωση τοῦ Τάγματος τῶν Φραγκισκανῶν. Ὁ Τζιόττο καταγόταν, ὅπως κι ὅλοι οἱ ἄλλοι ζωγράφοι, ἀπὸ τὸ λαό· καὶ «σ' ὅλες τὶς πόλεις ὑποδέχτηκαν τὴ θρησκεία τῶν Φραγκισκανῶν, καὶ σωστά, σὰν τὴν κατάλληλη θρησκεία γιὰ τοὺς ἀστοὺς καὶ τὸ λαό. Μαζί, κρατημένοι ἀπὸ τὸ χέρι, οἱ ἀστοὶ καὶ οἱ Φραγκισκανοὶ ἔφτασαν στὸ προσκήνιο τῆς κοινωνικῆς ζωῆς» (Τόντε). Καὶ πραγματικὰ ὁ νεαρὸς Τζιόττο δούλεψε κυρίως στὶς ἐκκλησίες τῶν «μικρῶν ἀδελφῶν». «Γιὰ τὸ ποιὸς ἦταν στὴν τέχνη μαρτυροῦν τὰ ἔργα του στὶς Ἐκκλησίες τῶν Φραγκισκανῶν στὴν Ἀσσίζη, τὸ Ρίμινι, τὴν Πάδουα», ἔτσι ἔγραφε, ἀπὸ τὸ 1312 ἀκόμα, ὁ Ρικκομπάλντο Φερραρέζε. Εἶναι γεγονὸς ὅτι, χάρη στὴ δύναμη τῶν Φραγκισκανῶν καὶ στὸ ὅτι συγκέντρωσαν στὴν Ἀσσίζη (ἕδρα τοῦ Τάγματος) πολυποίκιλα πολιτιστικὰ καὶ καλλιτεχνικὰ ἐνδιαφέροντα ἀπὸ τὰ πιὸ ζωντανὰ κέντρα τῆς τέχνης τοῦ Βορρᾶ, τὸ μικρὸ αὐτὸ κέντρο τῆς Ὀμβρικῆς (κι ὄχι ἡ Ρώμη, ποὺ συνέχισε νὰ περιστρέφεται γύρω ἀπὸ τὸν κλασικισμὸ ποὺ ἐμπνεόταν ἀπὸ τὸ Βυζάντιο) ἔγινε τὸ πραγματικὸ λίκνο τῆς ἰταλικῆς τέχνης. Ἐκεῖ ἀκριβῶς ὁ Τζιόττο ντὶ Μποντόνε, ὁ «καλύτερος ζωγράφος τοῦ κόσμου» (Βοκκάκιος, γύρω στὰ 1348 - 1353), βρῆκε τὸν τρόπο ν'ἀλλάξη «τὴν τέχνη τῆς ζωγραφικῆς ἀπὸ τὰ ἑλληνικὰ στὰ λατινικὰ» καὶ νὰ τὴν κάνη «σύγχρονη» (Τσεννίνι, γύρω στὰ 1390).

ΑΛΛΑ αὐτὴ κιόλας ἡ πρώτη μας διαβεβαίωση γιὰ τὴν προσωπικὴ συμβολὴ τοῦ Τζιόττο στὸν καθορισμὸ τοῦ τρόπου ἀνανέωσης τῆς ἰταλικῆς ζωγραφικῆς συναντᾶ τὴν προκατειλημμένη ἀντίθεση ἑνὸς μέρους τῆς σύγχρονης κριτικῆς. Κι αὐτὴ ἡ ἀντίθεση δὲν πρέπει νὰ θεωρηθῆ ἀσήμαντη, γιατὶ ἀφορᾶ τὸ πρωταρχικὸ πρόβλημα τοῦ ρόλου ποὺ παίζουν κατὰ καιροὺς τὰ ἄτομα στὴ γένεση καὶ τὴν ἐξέλιξη ἀνάλογων συλλογικῶν φαινομένων στὴν ἱστορία. Ἔτσι κατηγοροῦνται οἱ ὑποστηρικτὲς τῆς ἀποφασιστικῆς συμβολῆς τοῦ Τζιόττο στὴ σύνταξη τῆς νέας γλώσσας τῆς ἰταλικῆς ζωγραφικῆς τοῦ δέκατου τέταρτου αἰώνα, ὅτι παρέμειναν δέσμιοι μιᾶς «ρομαντικῆς» νοοτροπίας, ποὺ ξεχνάει ὅτι ἡ ἱστορία δὲ γίνεται ἀπὸ λίγους «ἥρωες», ἀλλὰ ἀπὸ τοὺς πολλούς, τὶς μάζες· καὶ ἀκόμα, στὸ συγκεκριμένο ζήτημα, ὅτι θέλουν νὰ ἀποδώσουν στὸν Τζιόττο καὶ μόνο τὴ γενικὴ ἀλλαγὴ τῆς παραστατικῆς γλώσσας, ποὺ ἀντίθετα ἦταν ἔργο μιᾶς ὁλόκληρης ὁμάδας ἀπὸ καλλιτέχνες, ἀνώνυμους στὸ μεγαλύτερο μέρος. Μιὰ γενικὴ ἀναθεώρηση τοῦ θέματος, χωρὶς προκαταλήψεις, θὰ ἦταν λοιπὸν εὐπρόσδεκτη, μιὰ καὶ εἶναι φανερὸ ὅτι ἀπὸ τὴν ἀπάντηση προκύπτουν πολὺ ἐνδιαφέροντα συμπεράσματα γιὰ τὴν ἐκτίμηση τῶν συγκεκριμένων ἱστορικῶν γεγονότων (ἀποδόσεις ἔργων, χρονολόγηση κλπ.). Καθὼς ὅμως ἐδῶ δὲν εἶναι ὁ κατάλληλος τόπος γιὰ περίπλοκες θεωρητικὲς συζητήσεις, θὰ περιοριστοῦμε νὰ παρατηρήσωμε ὅτι καὶ σὲ ἄλλους τομεῖς τῆς κοινωνικῆς ζωῆς, ὅπως στὴ θρησκευτικὴ ἢ τὴν πολιτικὴ δραστηριότητα, ὅπου ἀσφαλῶς ὁ ἀτομικὸς παράγων εἶναι πολὺ λιγότερο σημαντικὸς ἀπὸ τὸ συλλογικὸ ἀπ' ὅ,τι εἶναι στὴν καλλιτεχνικὴ ζωή, ἡ ἀποφασιστικὴ ἐπίδραση μεμονωμένων προσωπικοτήτων εἶναι ἀναγνωρισμένη καὶ δὲν ἔρχεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ «μαζικὸ» χαρακτήρα τῶν διαφόρων φαινομένων. Πολὺ περισσότερο λοιπὸν μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι, καὶ ἂν ἡ ριζικὴ ἀνανέωση τοῦ τρόπου ἀπεικόνισης τοῦ ὁρατοῦ κόσμου, ποὺ ἔγινε στὸ τέλος τοῦ δέκατου τρίτου αἰώνα καὶ στὸ πρῶτο μισὸ τοῦ ἑπόμενου, δὲν ἦταν ἔργο ἑνὸς μόνο καλλιτέχνη, δὲ βλέπομε γιὰ ποιὸ λόγο θὰ πρέπη νὰ ἀρνηθοῦμε αὐτὸ ποὺ ἡ παράδοση ὁμόφωνα ἐπιβεβαιώνει: ὅτι δηλαδὴ ὑπῆρξε κάποιος ποὺ ἔκανε τὴν ἀρχή, κάποιος ποὺ σημάδεψε τὸ σημεῖο τῆς ρήξης, τὸ ποιοτικὸ ἅλμα, καὶ ὅτι αὐτὸς ὁ κάποιος ἦταν ὁ Τζιόττο ντὶ Μποντόνε, ποὺ γεννήθηκε στὸ Κόλλε ντὶ Βεσπινιάνο, κοντὰ στὴ Φλωρεντία, τὸ 1267 ἢ ἐκεῖ γύρω.

Πάντως ἐδῶ παρουσιάζομε ὄχι μόνο τὰ ἔργα ποὺ «ὁμόφωνα» ἀναγνωρίζονται σὰν ἔργα τοῦ Τζιόττο, ἀλλὰ καὶ πολλὰ ἀπὸ ἐκεῖνα ποὺ δικαιολογημένα τοῦ ἀποδίδονται ἀπὸ τὴ σειρὰ τῶν μελετητῶν (ἀπὸ τὸν Τόντε ὡς τὸν Μπέρενσον, τὸν Τόσκα καὶ τὸν Λόνγκι) ποὺ, ξεκινώντας ἀπὸ τὶς παλιὲς μαρτυρίες καὶ τὰ βέβαια ἔργα, ἀνέπλασαν καὶ τὴ νεανικὴ δραστηριότητα τοῦ καλλιτέχνη, ἔχοντας πάντοτε σταθερὰ ὑπόψη τὴν ὑπόθεση ὅτι αὐτὸς ἦταν, ὅσο ζοῦσε, ὁ πρωτεργάτης τῆς ἐξέλιξης τῆς παραστατικῆς γλώσσας.

Μὲ ὅσα εἰπώθηκαν πιὸ πάνω δὲν πρέπει βέβαια νὰ νομίση κανεὶς ὅτι, ὅταν γεννήθηκε ὁ Τζιόττο, ἡ κεντρικὴ Ἰταλία δὲν εἶχε καλλιτεχνικὴ ζωή. Φτάνει νὰ σκεφτοῦμε ὅτι τότε ὁ Νικόλα Πιζάνο, μὲ τὴ βοήθεια τοῦ γιοῦ του Τζιοβάννι καὶ τοῦ Ἀρνόλφο ντὶ Κάμπιο, ἔδινε τὰ τελευταῖα χτυπήματα μὲ τὴ σμίλη στὸν ἄμβωνα τοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ τῆς Σιένας, ἔξι χρόνια μετὰ ἀπὸ τὸ ἄλλο ἔξοχο γλυπτό του στὸ Βαπτιστήριο τῆς Πίζας (1260)· αὐτὰ εἶναι μνημεῖα μιᾶς γλυπτικῆς ποὺ δὲν ἔχει πιὰ τίποτα τὸ κοινὸ μὲ τὴ λεγόμενη «ρωμανικὴ» γλυπτική, ποὺ εἶχε διαδοθῆ στὴν Τοσκάνη ἀλλὰ ἔχει τελείως ἀνανεωθῆ μὲ τὴν ἐπίδραση τῶν μεγάλων προτύπων τοῦ γαλλικοῦ γοτθικοῦ ρυθμοῦ. Ἀκολουθώντας τὸ παράδειγμα τῶν γλυπτῶν ἀνανεώθηκαν καὶ μερικοὶ ἀπὸ τοὺς πιὸ εὔστροφους ζωγράφους ὅπως, στὴν Πίζα, ὁ λεγόμενος «Μαέστρο ντὶ Σὰν Μαρτίνο», καί, στὴ Φλωρεντία, ὁ Τσέννι ντὶ Πέπο, γνωστὸς σὰν Τσιμαμπουέ, ποὺ σύμφωνα μὲ τὴν παράδοση ἦταν ὁ δάσκαλος τοῦ Τζιόττο. Ἀλλὰ ὁ δρόμος τῆς Πίζας πρὸς τὸ γοτθικὸ ρυθμὸ δὲν ἦταν βέβαια ὁ μοναδικὸς καὶ ἡ κριτικὴ πολὺ ἀπέχει ἀπὸ τὸ νὰ ἔχη προσδιορίσει μὲ σιγουριὰ ὅλους τοὺς δυνατοὺς δρόμους ἀπ' ὅπου ἦρθε αὐτὴ ἡ ἐπίδραση τοῦ Βορρᾶ. Ἀναφέραμε πιὸ πάνω τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ Ἀσσίζη, ὅπου, μὲ τὴν



2

1 - *Μονοχρωμίες ἀπὸ τὸν πύργο τῆς φυλακῆς,* τοιχογραφία (λεπτομέρεια), Ἀσσίζη, ἐπάνω ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου.

2 - *Ὁ Ἐσταυρωμένος τοῦ Ἁγίου Δαμιανοῦ μιλάει στὸν Ἅγιο Φραγκίσκο,* τοιχογραφία (λεπτομέρεια), Ἀσσίζη, ἐπάνω ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου.

3 - *Τὰ στίγματα τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου,* ξύλο, Παρίσι, Λοῦβρο.

εὐκαιρία τῆς ἐκλογῆς τῶν ἀρχηγῶν τοῦ Τάγματος τῶν Φραγκισκανῶν, συγκεντρώνονταν οἱ Φραγκισκανοὶ ἀπὸ ὅλα τὰ μέρη τοῦ κόσμου, θὰ πρέπη νὰ ἦταν ἕνα κέντρο εἰσροῆς ξένων πολιτιστικῶν ἐπιρροῶν, κυρίως γαλλικῶν. Καὶ στὴ Φλωρεντία ἀκόμα ὁ λεγόμενος «Προτελευταῖος καλλιτέχνης τοῦ Βαπτιστηρίου» συντελεῖ ἀποφασιστικὰ στὸ νὰ διαδοθῆ τὸ «μπαρὸκ τοῦ Καρόλου» τοῦ «Μαέστρο ντέλλα Σάντ' Ἀγκάτα» τῆς Κρεμόνας, δηλαδὴ ἕνας καινούριος τρόπος νὰ ἀποδίδωνται ἀνάγλυφες οἱ μορφὲς σὲ μιὰν ἀφήγηση «συγκεκομμένη» ἀλλὰ ἐξαιρετικὰ ζωντανὴ κι ἐκφραστική, ποὺ δὲν ἔχει πιὰ μὲ τὴν κλασικὴ ζωγραφικὴ σχέσεις στενώτερες ἀπὸ ὅ,τι τὰ λατινικὰ μὲ τὴν κοινὴ τῆς Λομβαρδίας.

Ἐξάλλου, ὅταν ἐγκαταλείφθηκε ἡ παλιὰ βυζαντινὴ τεχνοτροπία, μέσα στὸ ἴδιο τὸ καινούριο πολιτιστικὸ ρεῦμα ἀνοίγονταν διαμετρικὰ ἀντίθετες δυνατότητες ἐκλογῆς. Φτάνει νὰ σκεφτοῦμε ὅτι ἀπὸ τὸ ἐργαστήρι τοῦ Νικόλα Πιζάνο βγαίνουν ταυτόχρονα ὁ ἐκφραστικὸς καὶ ὁρμητικὸς γοτθικὸς ρυθμὸς τοῦ γιοῦ του Τζιοβάννι καὶ ὁ τετραγωνισμένος κλασικισμὸς τοῦ Ἀρνόλφο, λύσεις νόμιμες καὶ οἱ δυὸ γιὰ τὸ ἴδιο πρόβλημα. Ἀνάμεσα στὶς δυὸ λύσεις, τὴ «γοτθικὴ» καὶ τὴ «νεορωμανική», ταλαντεύτηκε γιὰ πολὺ καιρὸ κι ὁ ἴδιος ὁ Τζιόττο. Οἱ *Ἱστορίες τοῦ Ἰσαὰκ* θὰ μᾶς ἔκαναν νὰ πιστέψωμε ὅτι στὴν ἀρχὴ μπῆκε στὸν πειρασμὸ νὰ διαλέξη, παραμένοντας πιστὸς στὴν ποιητικὴ τοῦ δασκάλου του, ἕνα τρίτο δρόμο, τὸν «κλασικό»... Εἶναι ὅμως φανερὸ ὅτι μιὰ τέτοια λύση, ποὺ θὰ ἀπέρριπτε ὅλη τὴν ἐπιβλητικὴ καὶ γεμάτη ζωντάνια ἀνάπτυξη τῆς μεσαιωνικῆς «ρωμανικῆς» τέχνης, ἂν σὲ ὁρισμένα περιβάλλοντα (στὴ Ρώμη, σὰν παράδειγμα, ὅπου ὁ Τσιμαμπουὲ κι ὁ Τζιόττο ἔμειναν γιὰ ἕνα διάστημα) θὰ μποροῦσε νὰ ὑποστηριχτῆ θεωρητικά, ὅπως φαίνεται καὶ σὲ προσπάθειες μέτριων καλλιτεχνῶν, στὴν πραγματικότητα δὲν ὑπῆρχε. Ἂν ὁ Τζιόττο σὲ μιὰ ὁρισμένη στιγμὴ φάνηκε πὼς ἤθελε νὰ στραφῆ πρὸς τὰ ἐκεῖ, ἦταν γιατὶ αὐτός, πέρα ἀπὸ τὶς διαφορετικὲς δυνατότητες ποὺ τοῦ πρόσφερε ἡ σύγχρονή του καλλιτεχνικὴ πραγματικότητα, ἤθελε κάτι διαφορετικό, κάτι περισσότερο, μιὰ καινούρια σύνθεση.

ΑΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΩΜΕ τὴν *Παναγία* τοῦ Σὰν Τζιόρτζιο ἄλλα Κόστα, τὶς *Ἱστορίες τοῦ Ἰσαάκ,* τὴν *Ἁψίδα τῶν προφητῶν* καὶ τὶς *Ἱστορίες τῆς Παλαιᾶς καὶ τῆς Καινῆς Διαθήκης* στὴν ἐκκλησία τῆς Ἀσσίζης. Πέρα ἀπὸ τὰ κλασικὰ παραστατικὰ στοιχεῖα — ἐπιγονατίδες, ἱμάτια, προφητικὲς καὶ φιλοσοφικὲς γενειάδες, φανταστικὰ ἀρχιτεκτονήματα — ἐκεῖνο ποὺ ξεχωρίζει ἀμέσως αὐτὰ τὰ ἔργα εἶναι ἡ ἀκρίβεια στὸν προσδιορισμὸ τοῦ ὄγκου καὶ τῶν σχημάτων. Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι ὅσο γίνεται πιὸ ἀπομακρυσμένο ἀπὸ τὰ κατάλοιπα τῆς κλασικῆς ἑλληνορωμαϊκῆς ζωγραφικῆς, ποὺ ἦταν πάντα ρευστὴ καὶ ὅπου ὁ προσδιορισμὸς τοῦ χώρου καὶ ἡ τοποθέτηση τῶν μορφῶν γινόταν μόνο μὲ κάποια προσέγγιση. Ὑπάρχει, ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρά, μιὰ καθαρότητα στὸ δέσιμο, μιὰ λογικὴ διάρθρωση στὴ σύνθεση, μιὰ συνειδητὴ ὑπόταξη κάθε στοιχείου στὸ δραματικὸ κέντρο τῆς ἀφηγήσεως· ὅλα αὐτὰ ἔχουν λανθασμένα χαρακτηριστῆ σὰν κλασικά, ἀφοῦ στὴν πραγματικότητα δὲν ἀνήκουν παρὰ μόνο



3

στὸν Τζιόττο καὶ ἐκφράζουν τὴ συμμετοχή του στὴ λαϊκὴ καὶ ὀρθολογιστικὴ νοοτροπία τῆς νέας ἀστικῆς τάξης ποὺ τότε ἀνέβαινε. Ἂν ἡ ἀγάπη του γιὰ τὶς λογικὲς δομὲς δὲν τὸν ὁδήγησε ποτὲ σὲ μιὰ μορφὴ ἀφαίρεσης, αὐτὸ ὀφείλεται μάλλον στὸ ὅτι ὁ Τζιόττο ἦταν πάντοτε ἀνοιχτὸς σὲ καθετὶ καινούριο, ἀνανεωνόταν μὲ κάθε πολιτιστικὴ συνάντηση. Οἱ λαϊκὲς «ρομάντσες», ὁλοζώντανες ἀκόμα, κυρίως στὴν κοιλάδα τοῦ Πάδου ἀλλὰ καὶ στὴν Ὀμβρική, ποὺ ἐξέφραζαν πλῆθος ἀναζητήσεις γύρω ἀπὸ τὴν πραγματικότητα τῆς καθημερινῆς ζωῆς καὶ ποὺ ἦταν ἄγνωστες στὴν κλασικιστικὴ παράδοση τῆς κεντρικῆς καὶ νότιας Ἰταλίας, ἀσφαλῶς διασκέδαζαν καὶ ἐνδιέφεραν τὸ Φλωρεντινὸ καλλιτέχνη. Ὁ Τζιόττο, ὅταν ὀνομαζόταν «ἀρχαῖος», τὸ ἔκανε πιθανὸν στὸ μέτρο ποὺ ἀναγνώριζε τοὺς ἀρχαίους, ὅπως ὁ Δάντης, σὰν δασκάλους τοῦ ὀρθολογισμοῦ, ποὺ κατεῖχαν τὴν καλύτερη μέθοδο ἑρμηνείας τῆς πραγματικότητας· ἀλλὰ ἡ πραγματικότητα ποὺ τὸν ἐνδιέφερε ἦταν ἡ σύγχρονή του πραγματικότητα αὐτοῦ τοῦ κόσμου. Ἀντίθετα ἀπὸ τὸν Τσιμαμπουὲ καὶ τοὺς μαθητές του (τὸν Μανφρεντίνο ντὰ Πιστόια, τὸν Κόρσο ντὶ Μπουόνο), στὸ ἔργο τοῦ Τζιόττο δὲν ὑπάρχει καμιὰ νοσταλγία κλασικισμοῦ. Τὴ συμπάθειά του γιὰ τὰ γοτθικὰ «ἀξιοπερίεργα» τὴ δείχνει ἄλλωστε ὁ Τζιόττο τὸν καιρὸ τῆς Ἀσσίζης διαλέγοντας τοὺς βοηθούς του· τὸν Μέμμο ντὶ Φιλιππούτσιο ἀπὸ τὴ Σιένα (πατέρα τοῦ Λίππο Μέμμι καὶ πεθερὸ τοῦ Σιμόνε Μαρτίνι), ποὺ θὰ τὸν βοηθήση κυρίως στὴν *Ἁψίδα τῶν Διδασκάλων τῆς Ἐκκλησίας* καὶ στὶς τοιχογραφίες τοῦ πρώτου τμήματος τῆς ἐκκλησίας, καὶ τὸν λεγόμενο «Μαέστρο ντέλλα Σάντα Τσετσίλια», ποὺ θὰ τοῦ ἀναθέση τὴν εὐθύνη γιὰ ἕνα μεγάλο μέρος τοῦ ἀριστεροῦ τοίχου τῆς κάτω πλευρᾶς τοῦ κλίτους (μὲ τὶς *Ἱστορίες τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου*)· ἀκόμα στὴν περίοδο τῆς Πάδουας δέχεται, καὶ ἴσως τὸ προτείνει καὶ ὁ ἴδιος, νὰ ἀνατεθῆ ἡ *Παναγία μὲ τὸ Βρέφος καὶ τοὺς δύο διακόνους* γιὰ τὴν Ἁγία Τράπεζα τοῦ Παρεκκλησίου τῶν Σκροβένι στὸ γλύπτη Τζιοβάννι Πιζάνο.

Ἐξάλλου μιὰ ἀνάλογη διάθεση φανερώνουν καὶ τὰ ἴδια του τὰ ἔργα· ἔχει παρατηρηθῆ ὅτι σὲ ἕνα ἀπὸ τὰ πρῶτα, τὴν *Παναγία* τοῦ Σὰν Τζιόρτζιο ἄλλα Κόστα, ἐνῶ ἡ κύρια εἰκόνα ἔχει μετωπικὴ τοποθέτηση καὶ μιὰ γλυπτικὴ δύναμη ποὺ μᾶς κάνει νὰ σκεφτοῦμε τὸν Ἀρνόλφο, οἱ δυὸ ἄγγελοι ποὺ βλέπουν ὁ ἕνας τὸν ἄλλο ἔχουν μιὰ ἐλευθερία καὶ μιὰ κλίση μὲ τὶς ταινίες ποὺ κυματίζουν, ποὺ ἀνταποκρίνεται στὴν καλλιγραφία τοῦ Βορρᾶ.

Ἀλλὰ τὸ σημαντικὸ εἶναι ὅτι ἐνῶ οἱ μορφὲς τῆς *Παναγίας ἐν Δόξῃ* τοῦ «Μαέστρο ντὶ Σὰν Μαρτίνο» καθὼς καὶ τοῦ Τσιμαμπουὲ μετεωρίζονταν σὰν ὁράματα μακρινὰ καὶ ἄυλα, ἡ *Παναγία* τοῦ Σὰν Τζιόρτζιο ἄλλα Κόστα κάθεται, βαριὰ καὶ ὀγκώδης, πάνω σ' ἕνα θρόνο στέρεα κατασκευασμένο (ἀπὸ τὸν ὁποῖο σώζονται σήμερα λίγα μόνο τμήματα) ποὺ ὁ Τζιόττο τὸν χρησιμοποιεῖ γιὰ νὰ κάνῃ γήινη, ἁπτή, τὴ θεία μορφή. Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ σ' ἕνα σύγχρονο σχεδὸν ἔργο, τὸν *Ἐσταυρωμένο* τῆς Σάντα Μαρία Νοβέλλα, ὅπου ἀπελευθερώνεται ἀπὸ τὴ βυζαντινὴ εἰκονογραφικὴ παράδοση ποὺ ἤθελε τὸν Ἐσταυρωμένο ἕνα εἶδος ἐραλδικοῦ συμβόλου τῶν Παθῶν, καὶ ζωγραφίζει, γιὰ πρώτη φορὰ στὴν ἱστορία, ἕναν ἄνθρωπο, ἕναν ἀληθινὸ ἄνθρωπο, σταυρωμένο. Ἀπὸ αὐτὸ τὸ ἔργο, ποὺ μπορεῖ νὰ χρονολογηθῆ ἀπὸ τὴν τεχνοτροπία γύρω στὸ 1290, περνᾶμε εὔκολα στὰ πρῶτα ἔργα τῆς ἐπάνω ἐκκλησίας τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου τῆς Ἀσσίζης. Ἐκεῖ ἔχομε, σύμφωνα μὲ τὴ λογικὴ σειρὰ τῆς μετάθεσης τῆς σκαλωσιᾶς, πρῶτα τὶς δυὸ *Ἱστορίες τοῦ Ἰσαάκ*, κατόπιν τὴν *Ἁψίδα τῶν Διδασκάλων τῆς Ἐκκλησίας*, τὶς *Ἱστορίες τοῦ Ἰωσὴφ* καὶ *τῆς Καινῆς Διαθήκης* καὶ τέλος τὸ χαμηλότερο κύκλο μὲ τὶς *Ἱστορίες τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου*.

ΕΙΝΑΙ ἀμφίβολο ἂν σ' αὐτὸν τὸ δίκαια ξακουστὸ κύκλο (ἐκτελεσμένο μὲ τὴ βοήθεια πολυάριθμων μαθητῶν ποὺ σὲ ὁρισμένα μέρη χαμηλώνουν ἀρκετὰ τὴν αὐστηρὰ ζωγραφικὴ ποιότητα) ὁ Φλωρεντινὸς καλλιτέχνης ἔδωσε μιὰ «ὀρθόδοξη» ἤ, ἀκόμα λιγότερο, μιὰ «πιστὴ στὸ φραγκισκανὸ πνεῦμα» ἑρμηνεία τοῦ Βίου τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου σύμφωνα μὲ τὸν Ἅγιο Μποναβεντούρα· τὸ βέβαιο εἶναι ὅτι θέλησε νὰ τὸν ἱστορήσῃ μὲ τρόπο τελείως διαφορετικὸ ἀπ' ὅ,τι μέχρι τότε· θὰ πρέπῃ νὰ εἶναι ἀρκετὴ ἡ σύγκριση μὲ τὴν ἀφήγηση τοῦ ἴδιου μύθου στὴν κάτω ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου ἀπὸ ἕναν ἀπὸ τοὺς καλύτερους καλλιτέχνες τῆς παλιᾶς γενιᾶς, τὸν λεγόμενο «Μαέστρο ντὲλ Σὰν Φραντσέσκο». Ὁπωσδήποτε, οἱ κοντόχοντροι Φραγκισκανοὶ τοῦ Τζιόττο, μὲ τὰ τετράγωνα σαγόνια, τὰ πόδια ποὺ πατοῦν μὲ σιγουριὰ στὸ ἔδαφος, τὶς συγκρατημένες τους χειρονομίες, δὲ θυμίζουν καθόλου «μυστικιστικὴ» ἀντίληψη, ἀπομακρυσμένη ἀπὸ τὸν κόσμο· μοιάζουν μάλλον μὲ τοὺς ἀνθρώπους τοῦ λαοῦ ποὺ μόλις βγῆκαν ἀπὸ τὴ σκλαβιὰ στὴν ἐλευθερία καὶ ἐπέβαλαν ἀποφασιστικὰ ἕνα νέο δυναμισμὸ στὴ ζωὴ τῶν ἰταλικῶν πολιτειῶν· ἀνήκουν στὴ νέα ἡγετικὴ τάξη στὴν ὁποία ἀνήκει κι ὁ ἴδιος ὁ Τζιόττο. Καὶ θὰ πρέπῃ νὰ ἄρεσαν πολὺ στὸν ἐργοδότη του, τὸν Τζιοβάννι ντὰ Μοῦρρο (ἀρχηγὸ τῶν Φραγκισκανῶν ἀπὸ τὸ 1296 ὣς τὸ 1304), ποὺ, χωρὶς πολλὲς τύψεις, εἶχε ἀπελευθερώσει τὸ Τάγμα ἀπὸ τὰ τελευταῖα μεσαιωνικὰ ὑπολείμματα τοῦ «πνευματικοῦ» ρεύματος, ποὺ ἤθελε παράλογα, στὸ τέλος τοῦ αἰώνα, νὰ μείνῃ πιστὸ στὴ μυστικιστικὴ ἔμπνευση ποὺ ἐξύμνοῦσε τὴν πενία τῶν ἐτῶν 1220 - 1240. Ὁ Μοῦρρο θὰ πρέπει νὰ εὐχαριστήθηκε πολὺ ποὺ ὁ ζωγράφος ἀναπαριστοῦσε τοὺς συντρόφους τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου ἀκριβῶς σὰν τοὺς σύγχρονούς του Φραγκισκανοὺς καὶ ποὺ ἱστοροῦσε τὰ λίγο ἢ πολὺ μυθικὰ γεγονότα μὲ τρόπο ζωντανό· ἀκόμα θὰ τὸν εἶδε μὲ πολλὴ χαρὰ νὰ ἐπιστρέ-

φη, ἔστω καὶ γιὰ διαφορετικοὺς λόγους, στὴ «λαϊκὴ» ἔμπνευση τοῦ ἴδιου τοῦ Ἁγίου, στὴν ἀναπαράσταση τῶν Χριστουγέννων *(Φάτνη τοῦ Γκρέτσιο)*, ὅπου τὰ γεγονότα τοῦ Εὐαγγελίου ζωντάνευαν μὲ τὴ μιμικὴ ἐπανάληψη.

Ἀπὸ τὴν ἄποψη τῆς ἐξελίξεως τῆς ζωγραφικῆς τεχνοτροπίας, αὐτὸς ὁ καινούριος τρόπος ἀφηγήσεως καὶ ἡ σχέση του μὲ τὸ κοινὸ φανερώνουν μιὰ ἀνανέωση τῶν τρόπων ἀναπαραστάσεως ποὺ δὲν ἔχει προηγούμενο στὴν ἱστορία τῆς ζωγραφικῆς. Μέσα ἀπὸ τὴν ὁμάδα τῶν ἔργων ποὺ ἔχουν καταγραφῆ μέχρι τώρα καὶ στὰ ὁποῖα προσθέτομε ἐδῶ τὸ *Πολύπτυχο τοῦ Ἀββαείου*, τὴν *Παναγία τῶν Ἁγίων Πάντων*, τὸν *Ἅγιο Φραγκίσκο* τοῦ Λούβρου (μὲ τὴν *Παναγία* τῆς Ὀξφόρδης, ποὺ ἔχει ἀνάλογη τεχνοτροπία καὶ ποὺ τὴν ἀπέδωσε τελευταῖα στὸν Τζιόττο ὁ Βόλπε) — ἔργα ποὺ μποροῦν νὰ ὀνομαστοῦν «νεανικά», ἔγιναν ἀνάμεσα στὰ 18 καὶ τὰ 38 του χρόνια — ἡ ἐξέλιξη φαίνεται καθαρά.

Ὁ Τζιόττο βέβαια δὲν μποροῦσε παρὰ νὰ ξεκινήση ἀπὸ τὸν βυζαντινὸ τρόπο ἀπεικόνισης ὅπως συνηθιζόταν στὴ Φλωρεντία τῆς ἐποχῆς του (αὐστηρὸς χωρισμὸς τῆς σκιᾶς ἀπὸ τὸ φῶς, ποὺ μοιράζονταν σύμφωνα μὲ ἕνα προκαθορισμένο ἀπὸ τὴν παράδοση σχέδιο· χέρια, μάτια, μύτες, στόματα, ροῦχα, ζωγραφισμένα σύμφωνα μὲ ὁρισμένους κανόνες ποὺ ἦταν ἡ σχηματοποιημένη κατάληξη τῶν ὅσων εἶχαν παρατηρηθῆ· γενικὲς συνθέσεις — εἰκονογραφικοὶ τύποι — σταθερὲς καὶ κωδικοποιημένες, κλπ.). Αὐτὸ τὸν τρόπο ἀπεικόνισης ὁ Τζιόττο τὸν τροποποίησε ἀπὸ μέσα, συγκρίνοντας τὶς παραστατικές του ἀξίες μὲ τὴν πραγματικότητα. Στὴν ἀρχὴ φαίνεται νὰ περιορίζεται στὸ νὰ προβάλλη τὶς παραστάσεις του κυρίως πλαστικά, ὅπως οἱ σύγχρονοί του γλύπτες (Νικόλα καὶ Ἀρνόλφο), τονίζοντας τὶς φωτοσκιάσεις καὶ σημειώνοντας ἔντονα τὶς σκιές. Ἦταν ἕνας ριζοσπαστικὸς τρόπος ἐπαναφορᾶς τῆς ζωγραφικῆς, μὲ στήριγμα στὴν ἀδελφὴ τέχνη, ἀπὸ τὴ γραφὴ στὴν ἀναπαράσταση. Ὁ Τζιόττο δὲν ἔφτασε ποτὲ στὴν πλήρη ἑνοποίηση φωτὸς καὶ χώρου γιὰ ὁλόκληρη τὴν εἰκόνα, ἔκανε ὅμως ἀποφασιστικὴ πρόοδο σ' αὐτὴ τὴν κατεύθυνση. Κυρίως σ' αὐτὰ τὰ πρῶτα του ἔργα (ἀλλὰ ἀκόμα καὶ στὴν Πάδουα) διατηρεῖ ἴχνη τοῦ βυζαντινοῦ χωρισμοῦ ἀνάμεσα στὶς διάφορες «λέξεις» τῆς παραστάσεως· κάθε μέρος τοῦ πίνακα ἔχει συλληφθῆ πρῶτα μεμονωμένα (μὲ τὸ δικό του φωτισμὸ καὶ καμιὰ φορὰ καὶ τὴ δική του προοπτικὴ) καὶ μόνο μετὰ ἔχει ἐνταχθῆ στὰ γενικότερα «συμφραζόμενα». Αὐτὰ τὰ «γενικὰ συμφραζόμενα» στὶς πλαστικὲς τέχνες δὲν μποροῦν νὰ εἶναι παρὰ ἡ ἀναπαράσταση τοῦ χώρου ποὺ μέσα του τοποθετοῦνται τὰ ἀντικείμενα καὶ ξετυλίγεται ἡ ἀφήγηση. Ἡ συνοχὴ τοῦ χώρου εἶναι ἀπαραίτητη γιὰ ὅποιον θέλει νὰ ἀναπαραστήση τὸν κόσμο μὲ τρόπο λογικὰ παραδεκτό· κι ὁ Τζιόττο εἶχε συγκεντρωθῆ τόσο σ' αὐτὸ τὸ πρόβλημα ποὺ ἀντιμετώπιζε γιὰ πρώτη φορά, ὥστε ἔκανε τὸ χῶρο τῆς ζωγραφικῆς του ἕνα χῶρο καθορισμένο, περιορισμένο, χωρὶς ἀνοίγματα καὶ χωρὶς ἀνάσα. Ἡ ἔμμονη αὐτὴ ἑνοποιητικὴ τάση εἶναι παντοῦ παροῦσα· ὁ Τζιόττο περιορίζει τὸ πεδίο δράσεώς του γιὰ νὰ μπορῆ νὰ τὸ ἐλέγχη μὲ μεγαλύτερη βεβαιότητα. Στὴν *Παναγία* τοῦ Σὰν Τζιόρτζιο ἄλλα Κόστα, στὸν *Ἐσταυρωμένο* τῆς Σάντα Μαρία Νοβέλλα, στὶς *Ἱστορίες τοῦ Ἰσαάκ*, εἶναι ἀκόμα μιὰ περιορισμένη ζώνη, μόλις ἕνα ἄνοιγμα, ἀλλὰ ἂν τὴν συγκρίνη κανεὶς μὲ τὶς ἱστορίες τοῦ Τσιμαμπουέ, πόσο ἀκριβὴς καὶ σίγουρη εἶναι! Ἂν ἔχη κανεὶς ὑπόψη του αὐτὴ τὴ συνεχῆ προσπάθεια γιὰ ἀπομάκρυνση ἀπὸ τὴν παράδοση καὶ γιὰ ἔλεγχο τῶν ἀποτελεσμάτων, γίνεται κατανοητὸ πῶς οἱ πρῶτες του δοκιμὲς γιὰ τὴν ἑνοποίηση τοῦ χώρου μπόρεσαν νὰ περάσουν, μερικὲς φορές, πέρα ἀπὸ τὴ φυσιοκρατικὴ καὶ προοπτικὴ ἀπεικόνιση στὴν ὁποία σκόπευαν. Ἰδιαίτερα ἔντονη εἶναι ἡ ἐπιθυμία τοῦ Τζιόττο νὰ μείνη πιστὸς στὶς ἀρχές, πράγμα ποὺ ὁδηγεῖ, σὲ μεμονωμένες περιπτώσεις, σὲ λύσεις ποὺ ἀπομακρύνονται ἀπ' αὐτές. Ἔτσι στὶς εἰκόνες τῶν *Διδασκάλων τῆς Ἐκκλησίας* ὁ Τζιόττο ἀντιμετώπισε τὸ καινούριο πρόβλημα νὰ γεμίση, μὲ ἑνιαῖο τρόπο, τὸ διαθέσιμο τριγωνικὸ χῶρο, συγκλίνοντας ὅλες τὶς γραμμὲς τῆς συνθέσεως πρὸς τὴν κορυφή, μὲ ἕνα νόμο διαφορετικὸ ἀπὸ τὸ νόμο τῆς προοπτικῆς, ποὺ τὸν τηροῦσε ὅμως μὲ αὐστηρότητα. Ἐκεῖνο τὸν καιρὸ ἀρχίζει νὰ ἐπικρατῆ καὶ στὴ ζωγραφικὴ ἡ ἀντίληψη ὅτι ὁ κόσμος ἀποτελεῖται ἀπὸ ἀντικείμενα ποὺ μποροῦν νὰ προσδιοριστοῦν καθαρὰ καὶ νὰ ὑποβληθοῦν στὸ λογικὸ ἔλεγχο τοῦ ἀνθρώπου. Εἶναι ἐνδιαφέρον νὰ παρατηρήσωμε ὅτι αὐτὴ ἡ κατάκτηση τοῦ ὁρατοῦ κόσμου ἀπὸ τὸν ἀνθρώπινο νοῦ ἀρχίζει ἀκριβῶς ἀπὸ τὰ ἔργα ποὺ κατασκευάζονται, καὶ μόνο ἀρκετὰ ἀργότερα θὰ ἐπεκταθῆ στὴ φύση καὶ τὸν ἄνθρωπο. Ἀρκεῖ νὰ προσέξωμε, στὴν τοιχογραφία τῆς *Φάτνης τοῦ Γκρέτσιο* καὶ στὴ *Διαπίστωση τῶν στιγμάτων*, τὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στὴν ἀναπαράσταση τῶν ἀντικειμένων καὶ τῶν ἀνθρώπινων μορφῶν, γιὰ νὰ ἐκτιμήσωμε καὶ τὴν ἐκρηκτικὴ δύναμη ἀλλὰ καὶ τὰ στενὰ ὅρια τοῦ ὀρθολογισμοῦ τοῦ Τζιόττο.

ΕΞΑΛΛΟΥ δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾶμε ὅτι, προχωρώντας στὸ ριζοσπαστικό του δρόμο, ὁ Τζιόττο ἔπρεπε πάντα νὰ ἔχη ὑπόψη του καὶ τὸ τί περίμενε ἀπ' αὐτὸν τὸ κοινό του, συνηθισμένο καθὼς ἦταν — ἀκόμα κι ἐκεῖνοι ποὺ ἑρμήνευε τὶς βαθύτερες ἐπιδιώξεις τους — σὲ τελείως διαφορετικοὺς τρόπους ἀναπαραστάσεως. Ὑπάρχουν καθαρὰ ἴχνη τῆς δυσκολίας ποὺ εἶχαν οἱ καλλιτέχνες τῆς ἐποχῆς στὸ νὰ ἀκολουθήσουν τὸν Τζιόττο στὸ δρόμο του. Τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ Τζιόττο μέχρι τὴν ἐποχὴ τῆς Ἀσσίζης σχεδίαζε μὲ κάθε λεπτομέρεια τὸ «ἐμπρεσιονιστικό» του σχέδιο στὸ σοβὰ (ἀκόμα κι ἂν περιοριζόταν, ἐπειδὴ δὲν εἶχε καιρό, στὸ νὰ ἀφήνη νὰ τὸ καλύπτουν μὲ χρῶμα μετριότατοι μαθητές του) δείχνει ὅτι εἶχε στὸ νοῦ του, ἀκόμα καὶ ὅταν ἡ ἄποψή του ἦταν κιόλας στὸ μεγαλύτερο μέρος της συνθετική, ἀκριβῶς αὐτὴ τὴν ἀνάγκη μιᾶς ἀναλυτικῆς ἀνάγνωσης ἀπὸ μέρους τοῦ κοινοῦ του. Ἡ ἀνάγκη αὐτὴ λιγόστευε ὁλοένα καθὼς ὁ ζωγράφος, καὶ μιὰ ὁλόκληρη ὁμάδα ἀπὸ βοηθοὺς καὶ μιμητὲς ποὺ ἀνακηρύσσονταν «ὀπαδοὶ τοῦ Τζιόττο» (Giotteschi), ἐμόρφωναν τὸ κοινό τους, καὶ καθὼς ἡ «ἐθνική» του πιὰ φήμη τοῦ ἐπέτρεπε, ὡς ἕνα σημεῖο, νὰ ἐπιβάλη τὸ δικό του τρόπο ὁράσης. Τὰ πρῶτα συμπτώματα αὐτῆς τῆς ἀλλαγῆς γίνονται αἰσθητὰ στὴ μέση τοῦ κύκλου μὲ τὶς *Ἱστορίες τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου*, στὸ ὕψος τῆς τοιχογραφίας ποὺ ἀπεικονίζει τὸ *Θάνατο τοῦ Ἱππότη Τσελάνο*. Ἐκεῖ πραγματικά, ἐνῶ ἡ αἴσθηση τῆς πλαστικότητας γίνεται λιγότερο ὀξεία καὶ ἔντονη, παρακολουθεῖ κανεὶς μιὰ ἐξέλιξη τῶν χρωματικῶν ἀξιῶν, μιὰ ἀναζήτηση ἁπαλότητας καὶ συνέχειας στὶς μεταβάσεις ἀπὸ τὸ φῶς στὴ σκιὰ (ποὺ εἶχαν μείνει γιὰ πολὺν καιρὸ ἀπότομες καὶ κατακερματισμένες κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τῶν βυζαντινῶν γεωμετρικῶν κατατμήσεων), ἕνα ἐνδιαφέρον γιὰ τὴ νατουραλιστικὴ λεπτομέρεια (ὅπως τὸ τραπεζομάντηλο ποὺ πέφτει σὲ πιέτες ἁπαλὰ διαγραμμένες, τὰ πιάτα, τὸ φουσκωμένο δέρμα τοῦ χοντροῦ συνδαιτημόνα κλπ.) ποὺ δὲν ἐμποδίζει ὅμως τὸν Τζιόττο νὰ ἀφηγηθῆ τὴν ἱστορία σύντομα, συγκεντρώνοντας τὴν προσοχή του στὸ σημαντικὸ «γεγονὸς» καὶ ὑποτάσσοντας τὰ πάντα στὴν ἔκθεση τοῦ κύριου ἐπεισοδίου. Στὴ σύνθεση ὅλα συντείνουν στὴν «καταστροφή», στὴ δραματικὴ «ἀποκορύφωση»· μ' αὐτὴ τὴν ἔννοια εἶπαν σωστὰ γιὰ τὸν Τζιόττο ὅτι ἦταν πρῶτα μεγάλος δραματικὸς συγγραφέας καὶ ὕστερα νατουραλιστής. Ὅλες αὐτὲς οἱ χαρακτηριστικὲς ἰδιότητες θὰ φτάσουν στὸ ἀποκορύφωμά τους στὶς τοιχογραφίες ποὺ ἔκανε ὁ Τζιόττο στὴν Πάδουα, στὸ ἰδιωτικὸ παρεκκλήσιο τῶν Σκροβένι (1305 - 1307 περίπου) καὶ ποὺ ἔχουν ἀναγνωριστῆ παγκόσμια σὰν τὸ ἀριστούργημά του. Ἐκεῖ ὁ καλλιτέχνης, ἀφοῦ ξεπέρασε ὅλες τὶς κρίσεις τῆς ἀναπτύξεως, ἐμφανίζεται γιὰ πρώτη φορὰ σ' ὅλη του τὴν ὡριμότητα, ἔχοντας κατακτήσει μιὰ ἐσωτερικὴ κλασικότητα ποὺ μᾶς κάνει νὰ σκεφτόμαστε τὸν Φειδία.

Μετάφραση ἀπὸ τὰ ἰταλικά: Δ. ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΥ

FRED BERENCE

Τζιόττο, ὁ πατέρας τῆς δυτικῆς ζωγραφικῆς

Ο ΤΖΙΟΤΤΟ δίνει μεμιᾶς στὴν Ἰταλία καὶ σὲ ὅλη τὴν Εὐρώπη μιὰ ὁλοκληρωμένη γλώσσα, τὴ γλώσσα ποὺ θὰ ἐπιτρέψη στὴν ἰταλικὴ ψυχὴ νὰ ἐκφράζεται γιὰ διακόσια πενήντα χρόνια μὲ μιὰ πάντοτε καινούρια ποικιλία. Τὸ ἔργο του εἶναι τόσο φημισμένο, ὥστε ὀνόμασαν, χωρὶς αὐτὸ νὰ εἶναι ὑπερβολή, τὸ λόφο τῆς Ἀσσίζης Δελφοὺς τῆς Ἰταλίας, καὶ τὸ παρεκκλήσιο τῆς Ἀρένα, στὴν Πάδουα, τόπο προσκυνήματος τοῦ πολιτισμοῦ μας.

Ποιός ἦταν ὁ Τζιόττο; Τὸ πρόβλημα τῆς καταγωγῆς του κάθε ἄλλο παρὰ ἔχει διαλευκανθῆ. Ὁ Βαζάρι, στὸ περίφημο ἔργο του «Βιογραφίες Ἰταλῶν Ζωγράφων», μᾶς διηγεῖται ὅτι ὁ Τσιμαμπουέ, ὁ τελευταῖος Ἰταλοβυζαντινὸς ζωγράφος, συνάντησε στὴν κοιλάδα τοῦ Μουτζέλλο ἕνα τσοπανόπουλο ποὺ σχεδίαζε πρόβατα μὲ μιὰ πέτρα πάνω σὲ μιὰ ἄλλη. Ἐντυπωσιασμένος ἀπὸ τὴ σοβαρότητα τοῦ ἀγοριοῦ, τὸ ρώτησε ἂν ἤθελε νὰ σπουδάση ζωγραφική. Τὸ παιδὶ ἀπάντησε συνετὰ πώς, ἂν ὁ πατέρας του συμφωνοῦσε, θ' ἀκολουθοῦσε μὲ χαρὰ τὸν ξένο. Ὁ μύθος τοῦ μικροῦ βοσκοῦ πρέπει νὰ ἦταν πολὺ διαδεδομένος, γιατὶ ὁ Λεονάρντο ντὰ Βίντσι, πρὶν ἀπὸ τὸν Βαζάρι, τὸν ἀφηγήθηκε σὲ μιὰ ἔξοχη περίληψη τῆς ἱστορίας τῆς ἰταλικῆς ζωγραφικῆς:

«Ὁ ζωγράφος ποὺ παίρνει σὰν ἀπόλυτο πρότυπο τὰ ἔργα τῶν ἄλλων ζωγράφων, δὲ θὰ κάνη ποτέ του παρὰ μέτρια ἔργα· ἀλλὰ ἂν βάλη στόχο του τὴ σπουδὴ τῆς φύσεως, οἱ κόποι του θὰ ἀποδώσουν καρπούς. Αὐτὸ δείχνουν οἱ ζωγράφοι ποὺ δούλεψαν μετὰ τὴ ρωμαϊκὴ ἐποχὴ (δηλαδὴ κάτω ἀπὸ τὴ βυζαντινὴ ἐπιρροὴ) καὶ ποὺ ὁ καθένας τους ἄλλο δὲν ἔκανε παρὰ νὰ μιμῆται τοὺς προηγούμενους σὲ τέτοιο βαθμό, ὥστε ἀπὸ αἰώνα σὲ αἰώνα ἡ τέχνη τους ὁλοένα παράκμαζε. Ὕστερα ἦρθε ὁ Φλωρεντινὸς Τζιόττο. Γεννημένος σ' ἕνα ἀπόμερο χωριό, ἄρχισε, παρακινημένος ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ φύση, νὰ σχεδιάζη πάνω σὲ πέτρες ὅλα τὰ ζῶα ποὺ ἔβλεπε. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο ἔγινε, μετὰ ἀπὸ μακρόχρονες σπουδές, ὁ πρῶτος καλλιτέχνης ὄχι μόνο τῆς ἐποχῆς του ἀλλὰ καὶ τῶν αἰώνων ποὺ ἀκολούθησαν. Μετὰ ἀπ' αὐτὸν ἡ τέχνη ξανάπεσε σὲ παρακμή, γιατὶ οἱ ζωγράφοι ἄρχισαν νὰ μιμοῦνται τὸν Τζιόττο».

Σύμφωνα ὅμως μ' ἕναν ἀπὸ τοὺς μεγαλύτερους σύγχρονους ἱστορικοὺς τῆς τέχνης, τὸν Supino, ποὺ ἐρεύνησε τὰ ἀρχεῖα τῆς Φλωρεντίας, ὁ Τζιόττο ἀνῆκε στὴν πλούσια οἰκογένεια Μποντόνε (ἂς μὴν ξεχνᾶμε πὼς αὐτὸ ἦταν τὸ ἐπίθετό του) καὶ γεννήθηκε στὴ Φλωρεντία στὰ 1266. Μποροῦμε λοιπὸν νὰ ὑποθέσωμε ὅτι, ὅπως τόσοι ἄλλοι Φλωρεντινοὶ νέοι, πῆγε στὰ νιάτα του στὴν Κωνσταντινούπολη, ὅπου ἡ βυζαντινὴ τέχνη γνώριζε μιὰ καινούρια ἄνθιση. Ἂς θυμηθοῦμε τὰ ψηφιδωτὰ τοῦ Καχριὲ-Τζαμὶ (Μονῆς τῆς Χώρας) ποὺ ἀποκάλυψαν οἱ Ἀμερικανοὶ τὰ τελευταῖα χρόνια.

Ὁ Βοκκάκιος, ποὺ τὸν γνώρισε, μᾶς ἄφησε ἕνα διασκεδαστικὸ πορτραῖτο του στὸ «Δεκαήμερον» (Ἕκτη Ἡμέρα, Πέμπτη Ἱστορία). Σύμφωνα μὲ τὴν περιγραφή του ὁ Τζιόττο ἦταν κοντός, ἄσχημος, κακοντυμένος, ἀπεριποίητος, ἀλλὰ «αὐτὸ ποὺ μεγάλωνε ἀκόμα πιὸ πολὺ τὴν ἀξία του ἦταν μιὰ σπάνια μετριοφροσύνη... Εἶχε τὴ φιλοδοξία νὰ εἶναι ὁ πρίγκιπας τῶν ζωγράφων, κι ὅμως ἀποποιόταν πάντα τὸν τίτλο τοῦ δασκάλου. Μὰ ἡ μετριοφροσύνη του ἄλλο δὲν ἔκανε παρὰ νὰ μεγαλώνη τὴ λάμψη τῶν ἱκανοτήτων του, ποὺ γίνονταν κάθε μέρα αἰτία νὰ τὸν ζηλεύουν κι ἄλλοι».

Ἡ ἐξυπνάδα καὶ τὸ πνεῦμα του ἄφησαν ἐποχή. Στὸν πάπα, ποὺ τοῦ ζήτησε ἕνα δεῖγμα τῆς τέχνης του, ἔστειλε ἕναν ἄψογο κύκλο, ποὺ τὸν σχεδίασε χωρὶς διαβήτη μπροστὰ στὰ μάτια τοῦ ἔκπληκτου ἀπεσταλμένου του. Κι ὁ πάπας, ὁ ὀνομαστὸς Βονιφάτιος Η΄, τὸν κάλεσε στὴ Ρώμη καὶ τοῦ ἀνέθεσε σημαντικὰ ἔργα, ποὺ δυστυχῶς δὲν ἔχουν σωθῆ. Ὁ βασιλιὰς Ροβέρτος τῆς Νεαπόλεως, ποὺ τὸν εἶχε ἀνακηρύξει «οἰκεῖο» του, τοῦ εἶπε μιὰ φορά: «Ἂν ἤμουνα στὴ θέση σου δὲ θὰ δούλευα μὲ τέτοια ζέστη!» — «Μὰ οὔτε κι ἐγώ, ἂν ἤμουν στὴ δική σας!», τοῦ ἀποκρίθηκε ὁ Τζιόττο.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ τρία μεγάλα σύνολα ἔργων του στὴν Ἀσσίζη, στὴ Φλωρεντία καὶ στὴν Πάδουα (τὸ τελευταῖο σύνολο εὐτυχῶς γλίτωσε ἀπὸ ἀποκατάσταση στὶς ἀρχὲς τοῦ δέκατου ἔνατου αἰώνα), δὲν ὑπάρχουν παρὰ ἀμφίβολα ἔργα ποὺ ἀποδίδονται στὴ σχολή του. Τὰ *Στίγματα τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου*, τοῦ Λούβρου, ἀνήκουν σ' αὐτὴ τὴν κατηγορία. Μόνο ἡ *Παναγία* τῆς Πινακοθήκης Οὐφφίτσι φαίνεται νὰ ἔχη γίνει ὁλόκληρη ἀπὸ τὸ χέρι του. Ὅπως λέει ὁ Λεονάρντο ντὰ Βίντσι, μετὰ τὸν Τζιόττο ἄνοιξε μιὰ ἐποχὴ μιμητῶν. Αὐτοὶ ζωγράφιζαν σ' ὅλη τὴν Εὐρώπη, μὲ περισσότερο ἢ λιγότερο ταλέντο, στὸ στὺλ ποὺ λέμε σήμερα «διεθνὲς γοτθικό». Μερικοὶ κριτικοί, θέλοντας νὰ ἀναδειχτοῦν οἱ ἴδιοι, προσπάθησαν νὰ ἀναδείξουν πολλοὺς ἀπὸ τοὺς ἐπιγόνους τοῦ Τζιόττο. Ἀλλὰ οἱ ζωγράφοι αὐτοί, ὅποιο κι ἂν ἦταν τὸ ταλέντο τους, οὔτε κὰν πλησιάζουν τὸν Τζιόττο. Θὰ πρέπη νὰ ἔρθουν ὁ Μαζάτσιο καὶ ὁ Ραφαὴλ γιὰ νὰ βρεθοῦν οἱ ὅμοιοί του.

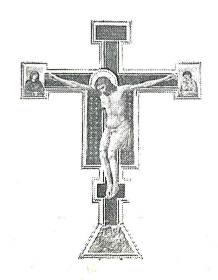
Δὲν ὑπάρχει τίποτα πιὸ λανθασμένο, κατὰ τὴ γνώμη μου καὶ τὴ γνώμη τεχνοκριτῶν μὲ μεγάλο κῦρος, ὅπως ὁ Supino, ὁ Gielly, ὁ Cecchi κ.ἄ., ἀπὸ τὴν ἄποψη ὅτι ὁ Τζιόττο ἦταν ἀδιάφορος γιὰ τὰ θέματα ποὺ ζωγράφιζε. Κοιτάξτε τὶς τοιχογραφίες του τῆς Πάδουας — πολλὲς περιλαμβάνονται στὶς σελίδες ποὺ ἀκολουθοῦν — καὶ θὰ δῆτε μὲ τί λυρισμὸ ἐκφράζονται τὰ πάθη τοῦ Χριστοῦ. Ποτὲ καλλιτέχνης ἀδιάφορος δὲ θὰ μποροῦσε νὰ ζωγραφίση τόσο καλὰ τὴ *Συνάντηση τοῦ Χριστοῦ καὶ τοῦ Ἰούδα*, τὸ *Θρῆνο* ἢ τὴν *Ἀνάληψη*· στὸ τελευταῖο ἔργο, οἱ ἄγγελοι ποὺ περιβάλλουν τὸ Χριστὸ εἶναι βέβαια ἐμπνευσμένοι ἀπὸ τὴ βυζαντινὴ σχολὴ τῆς Κωνσταντινουπόλεως· ἀλλὰ ὁ Τζιόττο τοὺς μεταμόρφωσε μὲ τὸ μεγαλεῖο τοῦ ἐσωτερικοῦ του ὁράματος· κι αὐτὸ εἶναι ποὺ ἔχει σημασία.

Δυστυχῶς οἱ τοιχογραφίες τῆς Σάντα Κρότσε στὴ Φλωρεντία ἔχουν ὑποστῆ πρόσφατα ἀποκαταστάσεις — ἐμπνευσμένες ἀπὸ ἀρχιτεκτονικὲς ἀναστηλώσεις, ὅπως ἔγιναν στὴν Αἴγυπτο, στοὺς ναοὺς τοῦ Καρνὰκ καὶ τοῦ Λοῦξορ — ποὺ ἱκανοποιοῦν ἴσως τοὺς ἀρχαιολόγους ἀλλὰ ὁπωσδήποτε ὄχι τοὺς φιλότεχνους. Τὸ τσιμέντο ποὺ χρησιμοποιήθηκε ἔχει κι αὐτὸ ἕνα δικό του χρῶμα ποὺ συνθλίβει κυριολεκτικὰ τὴ ζωγραφική. Ἀπαίσια γκρίζα σχήματα κόβουν τὶς συνθέσεις, τὶς παραμορφώνουν. Ἂς προσθέσωμε ὅτι οἱ ἀποκαταστάσεις τοῦ δέκατου ἔνατου αἰώνα εἶχαν γίνει σὲ μιὰ ζωγραφικὴ ποὺ ἦταν ἀλλοιωμένη ἀλλὰ ὑπαρκτή. Ἐνῶ τώρα τίποτα δὲν μπορεῖ, ἐκτὸς ἴσως ἀπὸ ριζικὲς διορθώσεις, νὰ ξαναδώση στὶς τοιχογραφίες τὴν αὐθεντική, ὑποβλητική τους μορφή. Φτάνει νὰ κοιτάξη κανεὶς προσεκτικὰ τὶς τοιχογραφίες τῆς Πάδουας, γιὰ νὰ καταλάβη τί παραμορφώσεις ἔχουν πάθει οἱ ἄλλες τῆς Σάντα Κρότσε.

Κανένας πρὶν ἀπὸ τὸν Τζιόττο, κανένας ὣς τὸν Ραφαὴλ καὶ ἴσως κανένας μετὰ τὸν Ραφαὴλ δὲν εἶχε αὐτὴ τὴν ὀξεία αἴσθηση τῆς σύνθεσης, τοῦ στυλιζαρίσματος, τῆς ἀξίας τῶν ὄγκων ποὺ μοιράζονται σὲ σωστὴ ἰσορροπία, αἴσθηση δεμένη μὲ ψυχολογικὸ περιεχόμενο τόσο δυνατὸ καὶ τόσο συγκροτημένο. Θὰ τελειώσω μὲ τὰ λόγια τοῦ Gielly: «Ὁ Τζιόττο εἶναι ἕνας ἰδιοφυὴς στοχαστής, ποὺ τὸ διαπεραστικό του βλέμμα διεισδύει στὰ βάθη τῶν ψυχῶν καὶ τὸ ἄξιο χέρι του ξέρει νὰ ἐκφράζη ὅλα τους τὰ μυστικά».

Μετάφραση ἀπὸ τὰ γαλλικά: Ρ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ

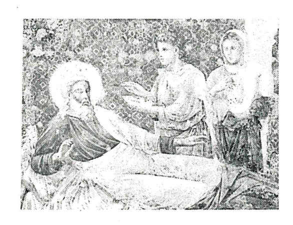
Οἱ πίνακες



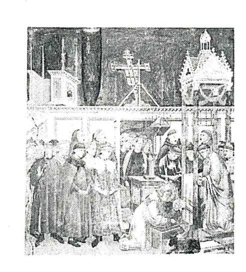
Ι. ΕΣΤΑΥΡΩΜΕΝΟΣ (578 × 406 ἑκ.). *Φλωρεντία, Σάντα Μαρία Νοβέλλα.* — Ἀναφέρεται σὰν ἔργο τοῦ Τζιόττο ἀπὸ τὸ 1312, ἀλλὰ χρονολογεῖται τουλάχιστον εἴκοσι χρόνια νωρίτερα. Μὲ τὶς *Ἱστορίες τοῦ Ἰσαάκ*, τῆς ἴδιας περίπου ἐποχῆς, παρουσιάζουν ἀναλογίες οἱ μορφὲς στοὺς μικροὺς πίνακες τῶν ἄκρων, ποὺ ἡ καταγωγή τους ἀπὸ τὴ γλυπτικὴ εἶναι φανερή.



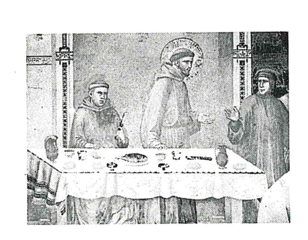
ΙΙ. ΠΑΝΑΓΙΑ ΜΕ ΤΟ ΒΡΕΦΟΣ ΚΑΙ ΑΓΓΕΛΟΥΣ (180 × 90 ἑκ). *Φλωρεντία, Σὰν Τζιόρτζιο ἄλλα Κόστα.* — Τὸ ἔργο ἀναφέρεται σ' αὐτὴ τὴν ἐκκλησία ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Γκιμπέρτι· εἶναι κατεστραμμένο στὴν κάτω ἄκρη καὶ τὶς πλευρές. Ἡ γραμμικὴ κομψότητα τῶν δυὸ ἀγγέλων, ἀπόλυτα γοτθική, ἔρχεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὸν ὄγκο τοῦ Βρέφους, ποὺ θυμίζει τὴ γλυπτικὴ τοῦ Ἀρνόλφο ντὶ Κάμπιο.



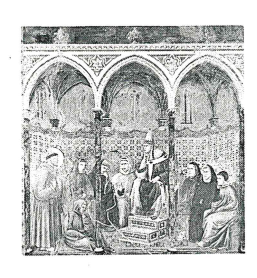
ΙΙΙ. Ο ΙΣΑΑΚ ΑΠΟΜΑΚΡΥΝΕΙ ΤΟΝ ΗΣΑΥ (λεπτομέρεια). *Ἀσσίζη, Ἅγιος Φραγκίσκος.* — Οἱ δυὸ *Ἱστορίες τοῦ Ἰσαὰκ* στὴν ἐπάνω ἐκκλησία ἀντιπροσωπεύουν τὴν παλαιότερη παρουσία τοῦ Τζιόττο στὴν Ἀσσίζη· χρονολογοῦνται γύρω στὰ 1290. Καὶ ἐπειδὴ τὸ θέμα εἶναι βιβλικό, ὁ καλλιτέχνης ἀκολουθεῖ ἀκόμα μιὰ ζωγραφικὴ γλώσσα παραδοσιακή, φαινομενικὰ «κλασική».



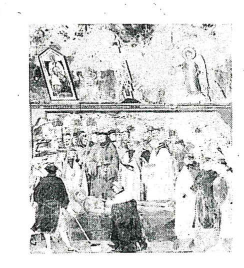
IV. Η ΦΑΤΝΗ ΤΟΥ ΓΚΡΕΤΣΙΟ (270 × 230 ἑκ.). *Ἀσσίζη, Ἅγιος Φραγκίσκος.* — Τὸ ἔργο αὐτὸ εἰκονίζει μιὰ ἐκκλησία ὅπου γίνεται ἡ Ἱερὴ Ἀναπαράσταση. Ἐδῶ ἔχουν συνεργαστῆ πολυάριθμοι βοηθοὶ τοῦ Τζιόττο. Τὰ πιὸ δυνατὰ μέρη εἶναι ὁ Ἅγιος μὲ τὸ Βρέφος καὶ τὰ ἀντικείμενα ποὺ παρίστανται προοπτικά. Θαυμάσια εἶναι ἡ πίσω πλευρὰ τοῦ κεκλιμένου σταυροῦ καὶ τὸ ἀναλόγιο.



V. Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΤΟΥ ΙΠΠΟΤΗ ΤΣΕΛΑΝΟ (λεπτομέρεια). *Ἀσσίζη, Ἅγιος Φραγκίσκος.* — Τὸ τμῆμα τῆς τοιχογραφίας ποὺ περιλαμβάνεται σ' αὐτὸ τὸν πίνακα μπορεῖ νὰ θεωρηθῆ ὅτι βγῆκε ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ Τζιόττο καὶ δείχνει πῶς ὁ καλλιτέχνης ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὴν αὐστηρὴ πλαστικότητα καὶ προσπαθεῖ, πλάθοντας μὲ τὴ μύτη τοῦ πινέλου, νὰ δώση τὴν ἐντύπωση τῆς χρωματικῆς ἁπαλότητας.



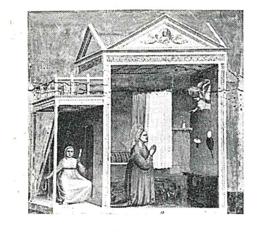
VI. ΤΟ ΚΗΡΥΓΜΑ ΜΠΡΟΣΤΑ ΣΤΟΝ ΟΝΟΡΙΟ Γ' (270 × 230 ἑκ.). *Ἀσσίζη, Ἅγιος Φραγκίσκος.* — Ἕνα ἀπὸ τὰ καλύτερα δείγματα τῆς δεύτερης φάσης τῆς τεχνοτροπίας τοῦ Τζιόττο στὴν Ἀσσίζη. Ἡ προοπτικὴ ἀπόδοση τῆς γοτθικῆς ἀρχιτεκτονικῆς εἶναι θαυμάσια, ἐνῶ στὰ παχιὰ πρόσωπα τῶν ἱερωμένων φανερώνονται τὰ νέα ἐνδιαφέροντα τοῦ Τζιόττο γιὰ τὴν προσωπογραφία καὶ τὸ χρῶμα.



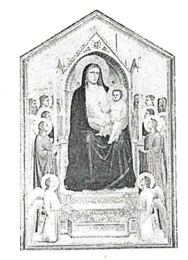
VII. Η ΔΙΑΠΙΣΤΩΣΗ ΤΩΝ ΣΤΙΓΜΑΤΩΝ (270 × 230 ἑκ.). *Ἀσσίζη, Ἅγιος Φραγκίσκος.* — Ἐκτὸς ἀπὸ τὴ γενικὴ ἰδέα τῆς συνθέσεως, μπορεῖ νὰ θεωρηθῆ σὰν ἔργο τοῦ ἴδιου τοῦ Τζιόττο ἡ ἐκτέλεση τῶν κεκλιμένων πινάκων — ἀνάλογων μὲ αὐτοὺς στὴ *Φάτνη τοῦ Γκρέτσιο* — ποὺ ἡ ἐξέταση τοῦ κονιάματος δείχνει ὅτι ὀφείλονται σὲ μιὰ ἐπέμβαση, ἰδιόχειρη μᾶλλον, τῆς τελευταίας στιγμῆς.



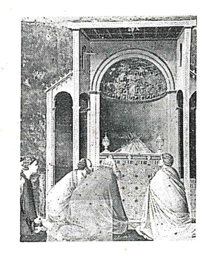
VIII. Ο ΙΩΑΚΕΙΜ ΑΠΟΣΥΡΕΤΑΙ ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΤΟΥΣ ΠΟΙΜΕΝΕΣ (200 × 185 ἑκ.). *Πάδουα, Παρεκκλήσιο τῶν Σκροβένι.* — Ἐδῶ ὁ ζωγράφος ἔχει πετύχει τὴ μεγαλύτερη δυνατὴ δραματικὴ ἔνταση μὲ ἐλάχιστα μέσα. Ἡ στροφὴ τῶν ματιῶν τοῦ ἑνὸς βοσκοῦ, ἡ κεκλιμένη κεφαλὴ τοῦ Ἰωακείμ, τὸ τοπίο, τὸ κοπάδι, εἶναι ἀρκετὲς ἐνδείξεις. Ὁ σκύλος λειτουργεῖ συνθετικά: ἑνώνει τὶς δύο ὁμάδες.



IX. Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΑΝΝΑΣ (200 × 185 ἑκ.). *Πάδουα, Παρεκκλήσιο τῶν Σκροβένι.* — Ἡ μικρὴ προοπτικὴ σκηνὴ ἔχει περιορισμένο βάθος ἀλλὰ καὶ ἀκρίβεια σχεδὸν μαθηματική. Τὸ τμῆμα μὲ τὴν ὑπηρέτρια ἀριστερὰ εἶναι ἀπὸ τὰ πιὸ δυνατὰ τοῦ καλλιτέχνη, τόσο γιὰ τὸν περίπλοκο χῶρο ὅσο καὶ γιὰ τὸ νέο τρόπο παρατηρήσεως καὶ ἀποδόσεως τῆς φύσεως.



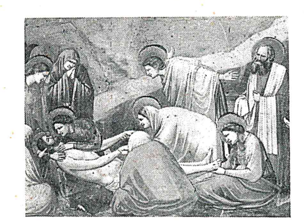
X - XI. ΠΑΝΑΓΙΑ ΕΝ ΔΟΞΗ (325 × 204 ἑκ.). *Φλωρεντία, Πινακοθήκη Οὐφφίτσι.* — Ἀναφέρεται σὰν ἔργο τοῦ Τζιόττο ἀπὸ τὸ 1418. Ἡ τεχνοτροπία τοῦ καλλιτέχνη βρίσκεται πιὰ πολὺ κοντὰ στὴ φάση τοῦ Παρεκκλησίου τῶν Σκροβένι. Ἡ παλαιότερη ἀρχιτεκτονικὴ ἀντικαθίσταται ἀπὸ ἕνα πολὺ πρωτότυπο ἁπλοποιημένο γοτθικὸ ἀρχιτεκτόνημα καὶ ἡ χρωματικὴ κλίμακα εἶναι πιὸ πλούσια.



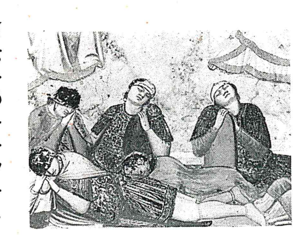
XII. Η ΠΡΟΣΕΥΧΗ ΓΙΑ ΝΑ ΑΝΘΙΣΟΥΝ ΟΙ ΡΑΒΔΟΙ (λεπτομέρεια). *Πάδουα, Παρεκκλήσιο τῶν Σκροβένι.* — Οἱ ἀνθρώπινες μορφὲς συνθέτουν ἕνα ἀρχιτεκτόνημα μέσα στὸ ἀρχιτεκτόνημα. Στὴ διακόσμηση τοῦ βωμοῦ, στὸ χρωματικὸ πλοῦτο τῶν ἐνδυμάτων, στὴν προσοχὴ μὲ τὴν ὁποία ἔχουν σχεδιαστῆ τὰ γένεια καὶ τὰ μαλλιά, φανερώνεται μιὰ πιὸ ἐλεύθερη παρατήρηση τῆς πραγματικότητας.



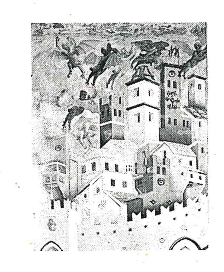
XIII. Η ΥΠΑΠΑΝΤΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ (200 × 185 ἑκ.). *Πάδουα, Παρεκκλήσιο τῶν Σκροβένι.* — Ὁ Τζιόττο ἔχει πιὰ ἀπελευθερωθῆ ἀπὸ κάθε ὑπόλοιπο βυζαντινῆς σχηματικότητας. Χωρὶς νὰ ἀπαρνηθῆ μιὰ σοφὰ ἰσορροπημένη σύνθεση, δίνει ζωντάνια στὸ Θεῖο Βρέφος, ἁπλώνει περισσότερο τὸ χρῶμα τῶν ἐνδυμάτων καὶ δίνει συνεχεῖς καὶ γλυκιὲς ἀποχρώσεις στὶς σκιές.



XIV - XV. ΘΡΗΝΟΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΝΕΚΡΟ ΧΡΙΣΤΟ (λεπτομέρεια). *Πάδουα, Παρεκκλήσιο τῶν Σκροβένι.* — Στὴ σκηνὴ αὐτὴ οἱ μορφὲς ἔχουν τοποθετηθῆ μὲ τέτοιο τρόπο, ὥστε ἡ προσοχὴ τοῦ θεατῆ νὰ συγκεντρώνεται στὴ δραματικὴ κορυφὴ τῆς συνθέσεως: τὴν ὁμάδα τῆς Παναγίας ποὺ ἀγκαλιάζει τὸ νεκρὸ γιό της. Σ' αὐτὸ βοηθοῦν καὶ οἱ δυὸ μορφὲς ποὺ παριστάνονται ἀπὸ τὴ ράχη.

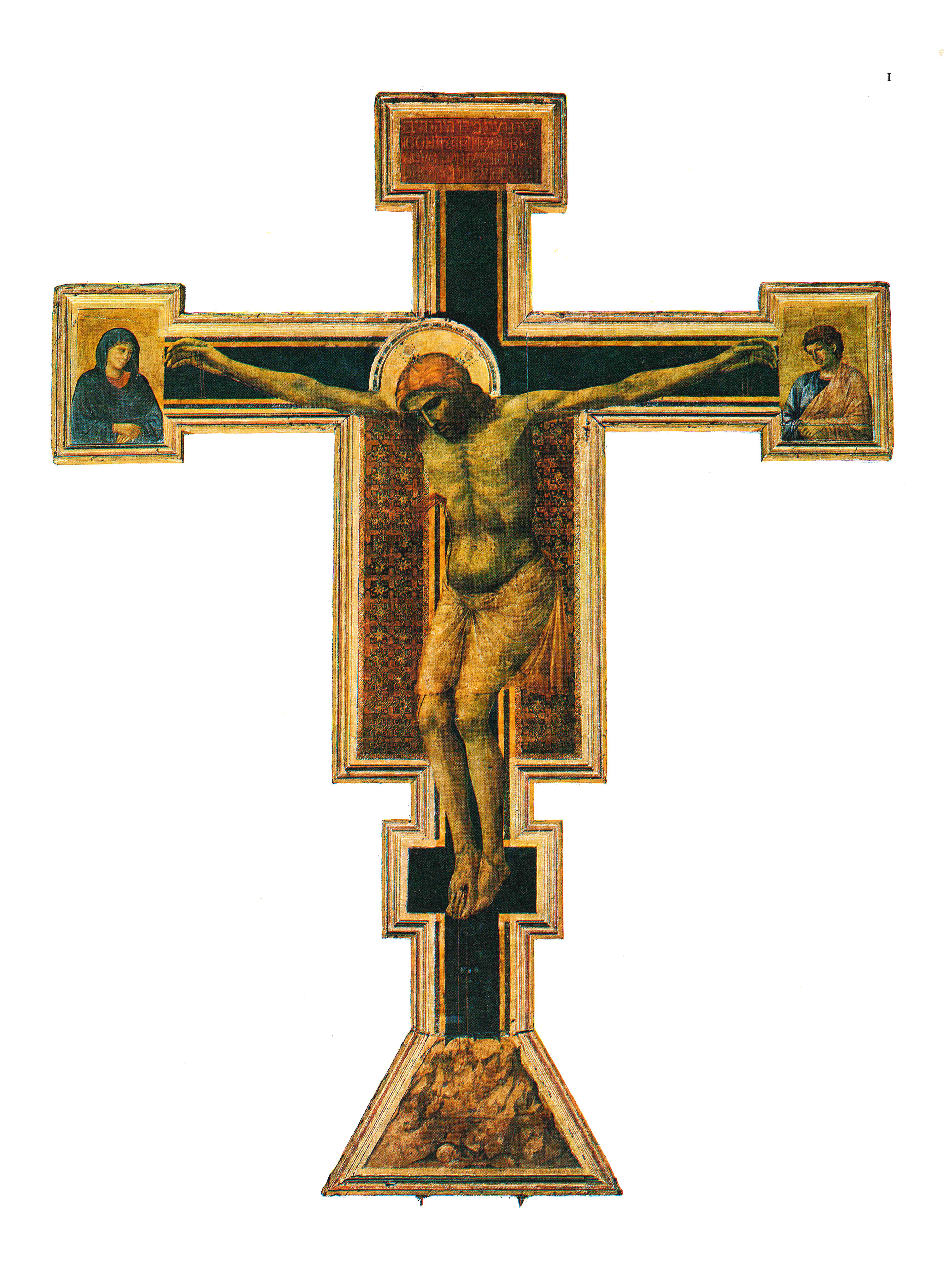


XVI. Ο ΙΗΣΟΥΣ ΕΜΦΑΝΙΖΕΤΑΙ ΣΤΗ ΜΑΓΔΑΛΗΝΗ (λεπτομέρεια). *Πάδουα, Παρεκκλήσιο τῶν Σκροβένι.* — Ὁ βαθὺς ὕπνος τῶν στρατιωτῶν ἐκφράζεται μὲ τὸν τρόπο ποὺ ἀκουμποῦν βαριὰ στὶς ἀσπίδες καὶ μὲ τὰ σκεπασμένα κεφάλια τους ποὺ πέφτουν, σὲ δυὸ ἀπὸ τὶς πιὸ ἐξαιρετικὲς συντομογραφίες τῆς τέχνης τοῦ δέκατου τέταρτου αἰώνα. Ἔξοχο εἶναι τὸ βάθος, ποὺ μοιάζει μὲ μάρμαρο.



XVII. Η ΕΚΔΙΩΞΗ ΤΩΝ ΔΑΙΜΟΝΩΝ ΑΠΟ ΤΟ ΑΡΕΤΣΟ (λεπτομέρεια). *Ἀσσίζη, Ἅγιος Φραγκίσκος.* — Ἡ ἀναπαράσταση τῆς πολιτείας εἶναι συμβατική· τὸ ἴδιο καὶ τὰ χρώματα τῶν σπιτιῶν. Ἀλλὰ ὁ τρόπος ποὺ συνδέονται οἱ κύβοι καὶ οἱ γεωμετρικὲς φόρμες μπορεῖ νὰ θεωρηθῆ σὰ σύμβολο τῆς ἐπιμονῆς μὲ τὴν ὁποία ὁ Τζιόττο ἀναζητοῦσε, ἀπὸ τότε κιόλας, μιὰ νέα βεβαιότητα στὸ χῶρο.

I



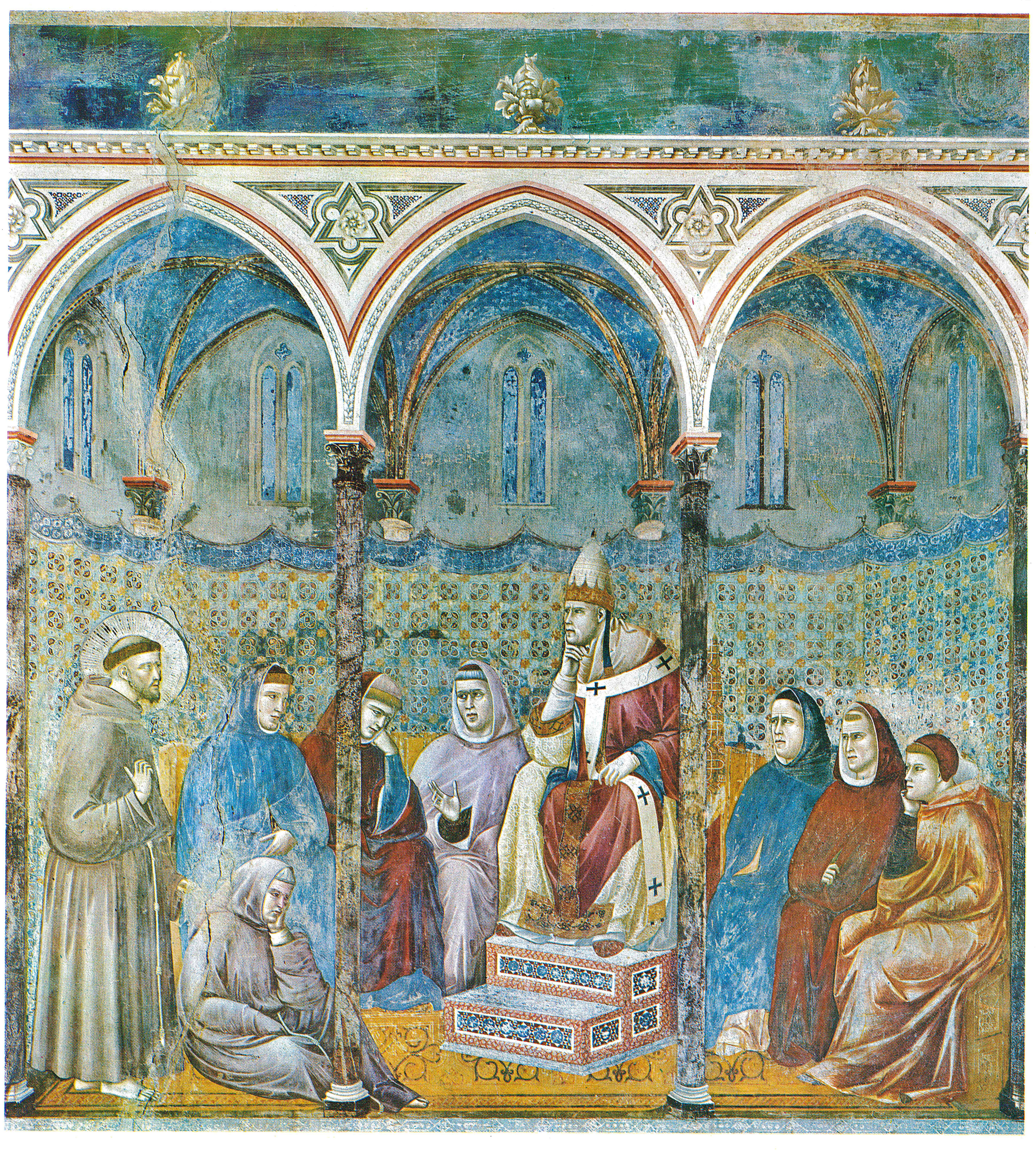


II

















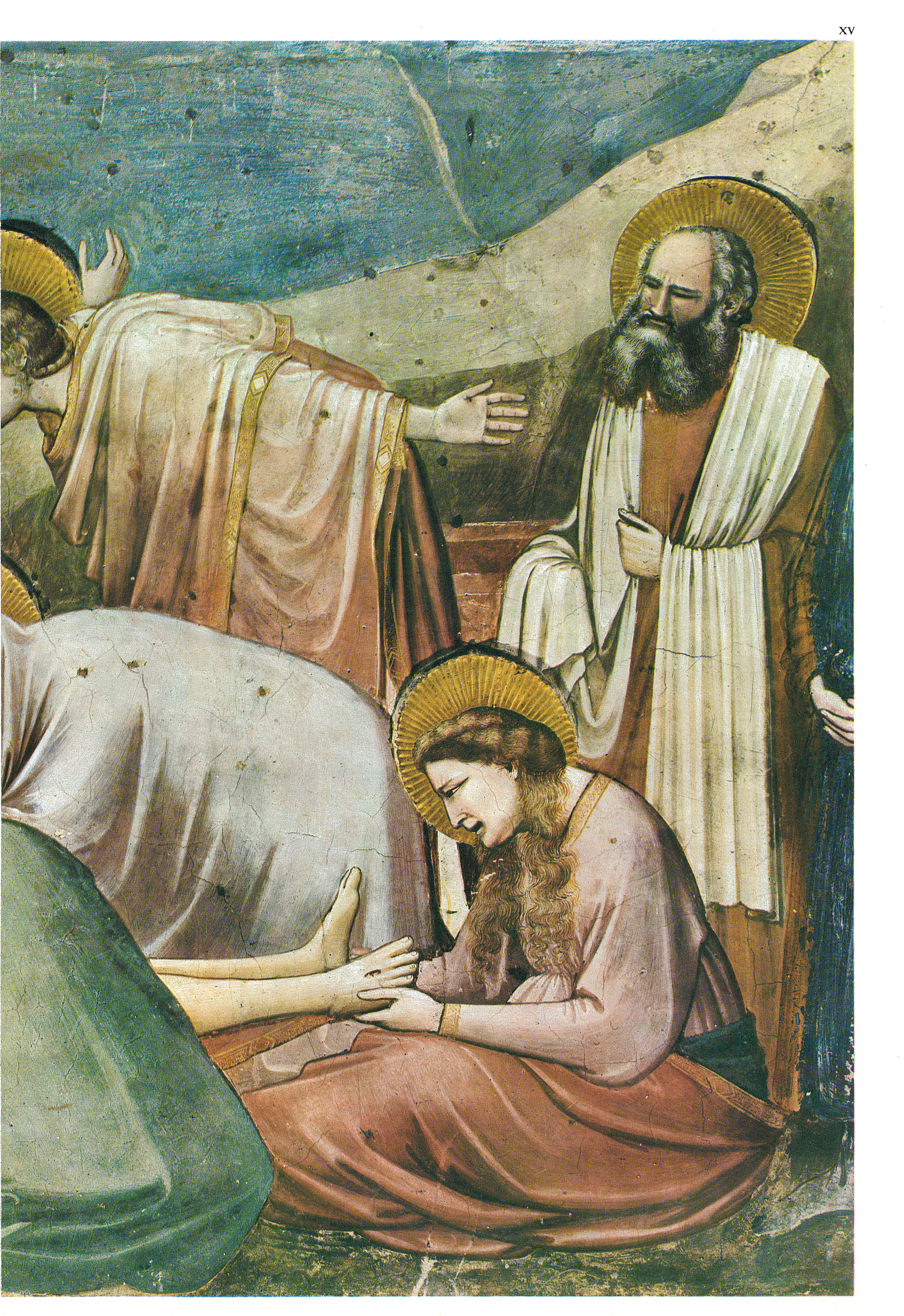







.QM. INIST
O. FACIT. RE
DEMPTIO.
SECULI


XIV






XVI

ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΙΣ

Τὰ τεύχη Ρενουάρ, Τουλούζ - Λωτρέκ, Βὰν Γκόγκ, Ντελακρουὰ καὶ Γκωγκὲν ξανατυπώθηκαν καὶ κυκλοφοροῦν.
Ζητῆστε ἀπὸ τὸν ἐφημεριδοπώλη σας νὰ σᾶς προμηθεύση τὰ τυχὸν ἐλλείποντα τεύχη τῶν ΜΕΓΑΛΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ.

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Τὸ ἑπόμενο τεῦχος μας:



Ἤδη ἐκυκλοφόρησαν:

1. Ρενουὰρ 2. Τουλοὺζ-Λωτρὲκ 3. Βὰν Γκὸγκ 4. Ντελακρουὰ 5. Γκωγκὲν 6. Ἔνγκρ 7. Μανὲ 8. Μονὲ 9. Ντεγκὰ 10. Σεζὰν 11. Ρουσσὼ 12. Σερὰ 13. Ἔνσορ 14. Ντωμιὲ 15. Καντίνσκυ

Οἱ εἰκόνες τῶν ἐξωφύλλων τῶν τευχῶν, ξανατυπώθηκαν καὶ συμπεριελήφθηκαν στὸ βιβλιοδετημένο τόμο.

Ἡ ἀρίθμηση τῶν σελίδων τοῦ τεύχους ἔγινε μὲ βάση τὴ σειρὰ ποὺ ἀκολουθήσαμε στὴ βιβλιοδεσία τοῦ τόμου.

Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς

«ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»

Μαντένια	**Βελάσκεθ**
Μποττιτσέλλι	**Ρέμπραντ**
Ἱερώνυμος Μπὸς	**Γκόγια**
Λεονάρντο ντὰ Βίντσι	**Νταβὶντ**
Ντύρερ	**Ματὶς**
Μιχαὴλ Ἄγγελος	**Πικάσσο**
Ραφαὴλ	**Μοντιλιάνι**
Τισιανὸς	**Ντὲ Κίρικο**
Χόλμπαϊν	**Γύζης**
Μπρέγκελ	**Λύτρας**
Ἐλ Γκρέκο	**Βολανάκης**
Ροῦμπενς	**Παρθένης κ.ἄ.**

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. Ἀπὸ τὸν Τζιόττο στὴν Ἀναγέννηση
2. Ἀναγέννηση
3. Ἀπὸ τὸν 17ο Αἰώνα στὸν 19ο
4. Ἀπὸ τὸν 19ο Αἰώνα στὸν 20ὸ
5. Εἰκοστὸς Αἰώνας
6. Ἕλληνες Ζωγράφοι

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ»
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692 - 635.096
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

ΕΚΤΥΠΩΣΙΣ Ι. ΠΕΠΠΑΣ - Γ. ΡΑΓΙΑΣ Ο.Ε. τηλ. 255-208.

Η ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

1. Ἡ βιβλιοδεσία τοῦ ἔργου εἶναι στερεά, καλλιτεχνικὴ καὶ κοσμεῖται ἀπὸ πολύχρωμη κουβερτούρα. Ὁ κάθε τόμος εἶναι τοποθετημένος μέσα σὲ θήκη ἀπὸ χαρτόνι 300 γραμ.

2. Οἱ προσκομίζοντες ΜΟΝΟ στὸ βιβλιοπωλεῖο μας τὰ τεύχη 1 - 15 θὰ παραλαμβάνουν τὸ βιβλιοδετημένο τόμο, ἀφοῦ καταβάλουν δρχ. 150, δηλ. δρχ. 120 γιὰ τὴν ἀξία τῆς βιβλιοδεσίας, καὶ δρχ. 30 γιὰ τὴν ἀξία τῶν περιεχομένων, τῶν εὑρετηρίων καὶ τῶν 15 ἐγχρώμων εἰκόνων τῶν ἐξωφύλλων, ποὺ ξανατυπώσαμε καὶ τοποθετήσαμε στὸν τόμο.

3. Ἡ ἀνταλλαγὴ τῶν τευχῶν μὲ βιβλιοδετημένους τόμους θὰ ἀρχίση ἀπὸ τὶς 20 Μαρτίου.

4. Παρακαλοῦμε νὰ προμηθευθῆτε τὰ ἐλλείποντα τεύχη διότι μετὰ τὴ βιβλιοδεσία τοῦ τόμου θὰ πωλοῦνται πρὸς 60 δρχ. τὸ ἕνα.

Οἱ Ἐκδοτικοὶ Οἶκοι «FABBRI» καὶ «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν στὴν Ἑλλάδα τὴ μεγαλύτερη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο, τὴν ἔκδοση

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» θὰ ὁλοκληρωθοῦν σὲ ἐνάμιση χρόνο, σὲ ἕξι πολυτελέστατους τόμους μὲ πρότυπη καλλιτεχνικὴ βιβλιοδεσία. Θὰ ἔχουν συνολικὰ πάνω ἀπὸ 800 σελίδες κειμένου καὶ 1.600 ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τόμος θὰ περιλαμβάνη 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ὁ τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ εἶναι μιὰ ἐργασία πρωτότυπη καὶ μοναδικὴ στὴ χώρα μας.

Κάθε βδομάδα, σ' ἕνα ξεχωριστὸ πολυτελὲς τεῦχος-βιβλίο, κι ἕνας Μεγάλος Ζωγράφος!

Ἕνα βιβλίο ποὺ θὰ περιέχη τὴ βιογραφία του, ὑπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια καὶ κριτικὲς πληροφορίες γιὰ τὸ ἔργο του καὶ τὴν ἐποχή του καί, τὸ κυριότερο, πλούσια ἀνθολόγηση τοῦ ἔργου του σὲ ὑπέροχες ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τεῦχος - βιβλίο θὰ εἶναι μεγάλου σχήματος (27 × 37 ἐκ.) σὲ χαρτὶ illustration 180 γρ. καὶ θὰ κυκλοφορῆ τώρα στὴν ἐπαναστατικὴ τιμὴ τῶν 30 δρχ. τὴν ἑβδομάδα. Μετὰ τὴ βιβλιοδεσία τοῦ κάθε τόμου, τὰ τεύχη τῶν ξένων ζωγράφων θὰ πωλοῦνται 60 δρχ., ἐνῶ τῶν Ἑλλήνων 90 δρχ. τὸ καθένα.

Ἔτσι, μὲ ἐλάχιστα χρήματα, μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀποκτήση τὴν πιὸ μεγάλη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο.

Φτιάξτε καὶ σεῖς τὴν προσωπική σας πινακοθήκη! Κάθε ἀντίτυπο εἶναι καὶ ἕνα πρωτότυπο!